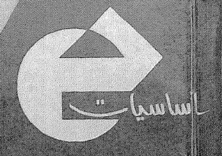


النقد الفني

الدكتور نبيل راغب

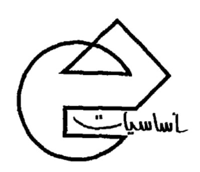




الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان


أساسيات
النقد الفني

إشراف : وجدي رزق غالي





النقد الفني

الدكتور نبيل راغب



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت. ٣٩٢٣٠٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١١٦
١٢٧ طريق الحرية ، فؤاد سابقا ، - الشلالات ، الإسكندرية ت ، ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ١٩٩٦

رقم الإيداع ١٩٩٥/١١٠٥٥

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠١٩٧-٠

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

الصفحة

المقدمة

في كل دول العالم المتحضِّر تهتم دُور النَّشر الجادة بإصدار الكتب التي تُعالج أساسيات المعرفة الإنسانية في شتَّى صُوَرها وفروعها . وقد قامت هذه السَّلاسلُ بدور حيوي في نشر مختلِف فروع المعرفة ، فكانت بمثابة المدرسة المتنقِّلة التي نشرت الثَّقافة العامة والجادة ، سواء بين القُرّاء العاديِّين أو الذين يرغبون منهم في الإلمام بأساسيات فرعٍ معرفيّ معين ، قد يؤدي إلى تخصُّص البعض منهم فيه وبروزِه في مجاله فيما بعد .

ونحن في العالم العربيّ في أشد الاحتياج لمثل هذه السَّلاسل الثَّقافية ، وبرغم هذه الحاجة المُلِحَّة فإنه يندر أن نجد سلسلة تقوم بنشر هذه الأساسيات . من هنا كان حماسي للمشاركة في سلسلة « أساسيات » ، التي تُصدِرها « الشَّركة المصرية العالمية للنَّشر - لونجمان » ؛ لتسدَّ هذا الفراغ المُقلِق في المكتبة العربية ، وخاصةً أن مجال النقد الفنّيِّ في عالمنا العربيِّ يُعاني من ضياع الضَّوابط العلمية والمعايير الموضوعية التي تُفرِّق بين الادِّعاء والأصالة . وهذا الضَّياع نتيجة مباشِرة لغياب أساسيات النقد الفنيِّ المتعارَف عليها ، مما أتاح الفرصة لمدَّعي الفن كي يَصولوا ، ويَجولوا ؛ صانعين منه تجارةً رائجة تدرُّ عليهم الملايين ، ومستغلِّين في ذلك شعبية الفن بين مختلِف طبقات الجماهير وإقبالها عليه .

وغياب هذه الأساسيات يجعلنا نلتمس العذر للجمهور ، إذا ما أقبل على الأعمال الفنية الهابطة ؛ ظنًّا منه أنها النَّماذجُ الفعلية لما يجب أن يكون عليه الفن .

وكما يقول علماء الجمال والتربية إنَّ الفن تربية وتعوُّد ، ومن يعتاد الفنَّ الهابط لا بدَّ أن يعتقد أنه الفن كما يجب أن يكون ، ذلك أن هذا النَّوع من الفن يَقضي على الحاسَّة الجمالية عند الجمهور ، بسبب تدهور ذوقه تدهورًا سرعان ما ينتقل من مجال الفن إلى مجال الحياة ذاتها . وعندما يتحول الفن الهابط إلى طوفان فلا بد أنه يجرف في طريقه الأعمال الفنية الجادة والرَّفيعة . ومن الطَّبيعي أن يُعاني الفنان الأصيل من الحِصار والاختناق في عصور الانحطاط الفني .

ولا شك أن توعية الجمهور بأساسيات النَّقد الفنيِّ من شأنه أن يُعرِّيَ كل المدَّعين في مجال الإنتاج الفنيِّ . فهذه الأساسيات تُحلِّل وتَدرس الجذور والمنابع الأولى لكل فن ، وروَّاده وأعلامه ، ونقاط تحوُّله وتطوره ، وتعريفاته ومصطلحاته المقنَّنة واستخداماتها بمفهوم علميٍّ سليم . وإذا كنا نلتمس العذر للجمهور ، فكيف نلتمسه للنّاقد – أو من يُسمي نفسه ناقدًا – عندما يستخدم هذه التَّعريفاتِ والمصطلحات والمذاهب والاتِّجاهات والتَّيارات في غير موضعها ، على سبيل استعراض عضلاته العلمية . وطالما أنه لا يوجد مَنْ يرد عليه أو يوقفه عند حَدِّه ، فمن الطَّبيعيِّ أن يستمر مثلُ هذا النّاقد المدَّعي في تشويه معلومات جمهوره الذي يستمع إليه أو يقرأ له ، دون شك في أقواله وتحليلاته ، طالما أنه نجح في فرض نفسه على أجهزة الإعلام والصِّحافة .

وكثيرًا ما يتذرَّع المُدَّعون والمنتفعون بأن ما يقوله المتخصِّصون لا يفهمه الجمهور ، وبذلك يفرضون وِصايتهم على المجال كله حتى لا يهدِّدَ أرزاقهم دخيلٌ جديد عليهم ، يمكن أن يكشف جهلهم ويُعرِّيَ ادِّعاءهم أمام الجمهور المتهم ظلمًا بالسَّطحية والسَّذاجة والإقبال على كل ما هو تافِهٌ وهابط ، في حين أن الإنسان ذا الحظ الضَّعيف من الثَّقافة يمكنه أن يستوعب أساسيات النَّقد الفنيِّ وغيره من فروع المعرفة الإنسانية ، إذا ما قُدِّمت إليه بأسلوب سَلِس بسيط .

من هنا كانت ضرورةُ نشر أساسيات « النَّقد الفنِّيّ » حتى تكون مَرْجعًا علميًّا دقيقًا سلسًا بين يَدَي المتذوِّق العادي المظلوم ، الذي يمكنه حينئذ كشفُ المدَّعين بمجرد الرُّجوع إليه ، وتطبيق ما جاء به على أقوالهم وتحليلاتهم ، التي لا تخرج في كثير من الأحيان عن العبارات الإنشائية والتَّعليقات الانطباعية التي تمثل عُمْلتهم الرَّديئة الوحيدة التي يتعاملون بها .

وهذه الأساسياتُ يمكن أن تُفيد النّاقد المتخصِّص أيضًا ؛ لأنها لم تقتصر على نبذات موجزة للتَّعريفات العلمية والمصطلحات الفنية لمختلِف أنواع الفنون ، بل شملت تاريخ هذه الفنون منذ أن عرَفها الإنسان ، ومراحل تطورها ، وفلسفتها التي شكلت جوهرها الأصيل وملامِحَها المتميزة ، بحيث يمكن أن تقدم للنّاقد خريطة شبه تفصيلية لمواقع هذه الفنون في مجال الإبداع الإنسانيِّ . فهي تُمِده بالمراجع العلمية المتخصصة وأمهاتِ الكتب التي أصبحت بمثابة أحجارِ الزّاوية في نقد هذه الفنون وتحليلها ودراستها ، وكانتِ القاعدةَ التي نهضت عليها هذه الأساسيات التي لم تُغفل أيضًا المحاولات والإنجازات التي نهض بها الفنانون العرب ، الذين استفادوا من الأشكال والقوالب الفنية العالمية في صياغة المضامين القومية والمحلية .

وأساسيات النَّقد الفني على اختلاف أنواعها تقف على أرض مشتركة ؛ بحيث تصلح مصطلحاتُ التَّعامل مع فن معين للتَّطبيق على فن آخر ، فنحن نتكلم عن الإيقاع في الفن التَّشكيلي في حين أنه مصطلح موسيقي أصلاً ، كما نستخدم مثلاً العمقَ في النَّحت ثم ننقله إلى العمق في السِّينما . وإذا كنا نقول بصفة عامة إن النَّحت فن العمق ، والرَّسم فن السَّطح ، والموسيقى فن الزَّمن ، والعِمارة فن المِساحة – فإننا نستخدم هذه المصطلحاتِ في مختلفِ الفنون ، بل إننا نقول أحيانًا : النَّغم في التِّمثال ، والمعمار في الأحداث ، والبناء في المسرحية . . وهكذا . لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بأساسيات الفنون

الأخرى ومجال تفوقها وقصورها ، يمكن أن تُعيننا على دراسة الأثر الفني المُستَوْحَى من أثر فنيٍّ آخر بأدوات فنية مختلفة . ذلك أننا نَستخرج الفروق الخاصة بطبيعة الأشياء ، طبيعة الأداء أصلاً ، ثم نُواجه الفروق التي من صنع الفنان الآخر وليست مما فرضته عليه أداتُه الخاصة فقط . وقد أثبت تاريخ الفن أن تطوره اكتسب دفعات متجددة من خلال الاحتكاك والتَّوالد بين مختلِف الفنون . وكلما كان الفنان المتخصص في فنٍّ ما ، مطَّلعًا على مجالات الفنون المتعددة ، كان هذا مصدرًا للخصوبة الخلاقة والمتجددة في ممارسته لفنه .

ولقد انقسمت أساسياتُ « النَّقد الفنيّ » إلى سبعة أبواب : الباب الأول عن **الفن التَّشكيليّ** ، ويشتمل على خمسة فصول عن التَّصوير والخزف والعمارة والنَّحت والفنون التَّطبيقية . والباب الثاني عن **المسرح** ، ويشتمل على ثمانية فصول عن الإخراج المسرحي والباليه ، والبانتومَيْم والدِّيكور المسرحي والرَّقص الشَّرقي والسِّيرك ومسرح العرائس والمعمار المسرحي . والباب الثالث عن **الموسيقى** ، ويشتمل على ستة فصول عن الأوبرا والأوبريت والجاز والسُّوناتا والسِّيمفونية والكونشيرتو . والباب الرابع عن **السِّينما** ، ويشتمل على أربعة فصول عن السِّنما والإخراج السِّينمائي والسِّناريو والمونتاج . ثم الباب الخامس عن **الدِّراما التِّليفزيونية** . والباب السادس عن **الدِّراما الإذاعية** . ثم الباب السّابع والأخير عن **الفولكلور** .

لقد آن الأوان للتَّعرف على أساسيات النَّقد الفنيِّ بأسلوب علميٍّ سليم ، وإدراك العلاقات العضوية فيما بينها . فإن هذا من شأنه أن يُعمِّق وَعْينا بها ، وهو الوعي الضَّروريّ لتطويرها والانطلاق بها إلى آفاق جديدة . ولعل هذا الكتاب يُمهِّد الطَّريق نحو هذه الآفاق .

المهندسين ١/٨/١٩٩٥

نبيل راغب

الباب الأول
الفَنُّ التَّشكيلي

الفصل الأول
العمارة

وُلِد فن العِمارة في اللَّحظة التي بدأ فيها الإنسان يفكر في إقامة ملجأ يَأوي إليه ويحميه من عناصر الطَّبيعة ، لكنه بالطَّبع كان في صورة بُدائية تناسب العصور الأولى للفن البُدائي بصفة عامة . وكان المصريون القدماء - كعادتهم - رُوّادًا في تحويل العمارة من المحاولات السّاذجة التي شهدها العصر الحجريُّ الأخير ، وتمثلت في أحجار قائمة أو متحاذية ، وُضِع فوقها حجر ضخم مسطح أملس من أسفل وعلى وجهه الخشن من أعلى ، فقد كان الفراعنة أول من جعل العمارة فنًّا له وظيفة دينية أيضًا ، وذلك عندما أقاموا المِصْطبة في الدَّولة القديمة ، وهي بناء ضخم تميل جدرانه الأربعة إلى الدّاخل وبه سرداب طويل يوصل إلى غرف تحت الأرض يوضع فيها تابوت المتوفَّى ، وتماثيله ، وتقدم فيها القرابين . وقد اشتهرت منطقة سَقّارةَ بهذا النَّوع من العمارة المبكرة .

وفي الأسرة الثّالثة أقام أمحتب هرم سَقّارةَ المدرج محاطًا بمجموعة من المباني الرّائعة من الحجر الجيري ، وذات أعمدة مضلعة . وفي الأسرة الرّابعة أقيم الهرم الأكبر ليكون مقبرة للملك خوفو في صحراء الجيزة ، وتمت تغطيته بأحجار بيضاء مصقولة . أمّا من الدّاخل فالسَّراديب الصّاعدة والهابطة كانت بهدف تضليل

اللُّصوص ، وهناك سرداب واحد صاعد إلى غرفة الدَّفن التي تحتوي تابوت الملك ، وبُني فوقها خمس غرف لتخفيف الضَّغط . ويعد الهرم معجزة معمارية لا يزال العلماء والمهندسون والخبراء يحاولون كشف أسرارها حتى الآن . وما ينطبق على هرم خوفو ينطبق – إلى حدٍّ ما – على هرمَيْ خفرع ومنقرع ، وخاصةً أن معبد الوادي للهرم الثّاني يعد بمثابة ثورة مبكرة في التَّطور المعماري لاستخدام التَّغطية الأفقية بالأحجار ، واستعمال الأحجار الضَّخمة في إقامة الأكتاف والسّقف ، وعلى الرَّغم من ضخامتها فقد نُحتت بمنتهى النُّعومة ، وتمت تغطية الأرضية بالمرمر ، في حين يدخل الضَّوء من فُتحات ضيقة من الرِّواق الرَّئيسي الذي يقع فوق الأروقة الجانبية . وكان هذا المعبد الفرعوني مدرسةً في المعمار تركت بصماتها على العمارة الإغريقية والرُّومانية ثم المسيحية .

وبعد حوالى قرن بُني معبد ساهورع بأبو صير الذي ابتُكِرت فيه الأعمدة الرَّشيقة بدلاً من الأكتاف ، وتجلى فن العمارة عندما استوحى الفنان أشكال النَّخيل التي تملأ الوادي في نحت الأعمدة ، بالإضافة إلى الزَّخارف الجِدارية الملونة التي لم نجدها في معبد خفرع من قبل . وكانت هذه التَّطورات الجمالية تمهيدًا للعمارة في الدَّولة الوسطى والحديثة ، فلم يعد النُّبلاء يُدفَنون بجوار الملك بل أقاموا مدافنهم ومعابدهم الخاصة في الهَضْبة على طول النَّهر ، وتمثَّل هذا بصفة خاصة في وادي الملوك الذي اعتُبِرَ معجزة فرعونية جديدة في فن المعمار ؛ فقد حُفرت غرف الدَّفن في أماكن سحيقة في الصُّخور تبعد حوالى ١٤٠ مترًا من سطح الأرض ؛ في حين انفصلت المعابد الجنائزية عن المقابر ، وأقيمت في الجهة الشَّرقية من الهَضْبة على نفس محور المقابر حتى تسهل الصِّلة بين المقبرة والمعبد .

ومن أروع هذه المعابد معبدُ الملكة حتشبسوت المعروف باسم الدَّير البَحْري ،

وأقيم على ثلاثة مستويات فوق أعمدة ، واتصلت المستويات بالهَضْبة الغربية التي نُحت فيها حرم المعبد مما أوجد نوعًا من الوحدة الجمالية بين الموقع الطّبيعي والتّصميم المعماري . أمّا الأعمدة فهي كُتل مستطيلة أو مشطوفة ، وتيجانُها على هيئة زهرة اللّوتس أو البَردي . ويمتزج النّحت مع العمارة في تماثيل أبي الهول التي تحرس الطّريق ؛ فقد صممت على أنها كُتل معمارية . وهذا ينطبق أيضًا على النّحت البارز الذي يغطي الجدران .

أمّا معبد أبو سمبل الذي أنشأه رمسيس الثّاني فقد كان معجزة في كلٍّ من النّحت والعمارة ؛ إذ لم يتم فيه أي بناء بل نُحت في الجبل ، وحتى التّماثيلُ والأعمدة كانت قطعة واحدة منحوتة في الجبل . وفي واجهة المعبد أربعة تماثيل ضخمة لرمسيس الثّاني جالسًا على كرسيّ . ويصل ارتفاعها إلى عشرين مترًا . ونفس الاتّجاه نجده في معابد إدفو والكرنك والأقصر ، وإن كانت تعتمد على العمارة أكثر من النّحت ، فالواجهة كتلة هائلة من البناء جدرانُه مائلة إلى الدّاخل ، والسّطح لا يقطعه إلا فُتحة المدخل ، وأربع قنوات لوضع الأعلام ، ومن الدّاخل فِناء محاط بسقيفة محمولة على أعمدة ، وخلفها بهو الأعمدة المسقوف الذي يقع خلفه قُدس الأقداس . وقد أضيف في معبد الكرنك صفان رئيسيان من الأعمدة أعلى من الصُّفوف الجانبية في بهو الأعمدة ، واستُخْدِم الجدار الواقع بين المستوى العالي والمستوى المنخفض في عمل نوافذ حجرية تملأ المكان بالضّوء الخافت الغامض .

وإذا قارنّا العمارة السُّومرية بالعمارة المصرية فإنها تبدو هزيلة وخاصةً أن السُّومريين كانوا فقراء في مواد البناء وعلى رأسها الحجر ، وهذا واضح في المعبد الصغير الذي أقيم لآلهة الأمومة بالقرب من أور ، على منصة متسعة ، وبُني من

الطُّوب وغطيت الفُتحات بعقود من الخشب المغلف بالنُّحاس ، وكان السُّلم الحجري يؤدي إلى باب على جانبيه تماثيل الأسود ، وعلى جانبي جدران المدخل أفاريز من الحيوانات والطُّيور ، وهو الاتِّجاه الذي استمر في فن العمارة البابلية والأشورية والفارسية . وكانت الأبراج المكوَّنة من طبقات والتّابعة لمباني المعبد من أهم الإنجازات السُّومرية التي لم تعرفها العمارة المصرية .

أمّا العمارة الإغريقية فقد تأثرت بالفتوحات الإغريقية التي نُقلت إليها أساليب العمارة من مصر وآسيا ، لكنها توسعت إلى إنشاء المسارح والملاعب الرِّياضية والمدن الكاملة . وانتقلت معظم ملامح العمارة الإغريقية إلى العمارة الرُّومانية مع ازدهار الإمبراطورية الرُّومانية . ولم تقتصر العمارة على الجوانب الدِّينية للحياة بل امتدت لتشمل كل النَّواحي الدُّنيوية ؛ واستخدمت كل الخامات الممكنة مثل الخشب والحجر والرُّخام والصَّلصال والطُّوب والخرسانة ثم التَّكسية بالحجر أو بالرُّخام أو بالجِص . وقد أمكن التَّغلب على مشكلة تغطية مكان متسع بدون استخدام الأعمدة ، عن طريق استعمال القَبْو البرميلي المرتكز على الحوائط الجانبية التي تتميز بالسُّمك والأكتاف السَّاندة . كما استخدم القبو المتقاطع الذي يبدو خفيفًا ويترك فراغًا لعمل نوافذ ، في حين أن مركز الثِّقل يقع على نقط الارتكاز التي يمكن تقويتها باستعمال أكتاف لحملها . وكان هدف فن العمارة الرُّومانية تأكيدَ خطوط الجمال ومظاهر القوة التي تجسدها زخارف المباني ذات البروز الشَّديد .

والمعبد الرُّوماني يَبرز تأثره الشَّديد بالمعبد الإغريقيّ وإن اختلف عنه في القاعدة المرتفعة ذات الكورنيش البارز ، ومجموعةَ الدَّرج التي تتقدم المبنى ، وضخامةِ البناء التي توحي بالرَّهبة ، وصفوفِ الأعمدة التي أصبحت ملتصقة

بقدس المعبد من الجوانب والخلف . كما أقام الرُّومان بعض المعابد ذات الجدار المستدير الذي لا توجد به أية فُتحة سوى البوابة ، وأقيم فوقه قبة منخفضة ، وقبل المدخل أقيمت سقيفة على الأسلوب الإغريقي ، وفي قمة القبة طاقة لإضاءة المكان ، ومن الداخل غُلِّفت الجدران بالرُّخام الفاخر ، وزخرفت القبة بزخارف رومانية بحتة تعرف باسم الزَّخارف الصُّندوقية التي تعتمد على المربعات المتداخلة ، وأقيمت القبة على أضلاع تتقارب في اتجاه قمتها . وأشهر مَثل على هذا النَّوع من المعابد معبد البانثيون .

ومن أشهر المباني العامة ساحةُ الإمبراطور تراجان التي ترتبط فيها جميع المباني في وحدة متكاملة ، مع تمهيد التِّلال المحيطة بها لإعطائها الخلفية الفراغية اللازمة. وفوق مدخل السّاحة أقيم قوس كبير يؤدي إلى الفِناء الذي تحيط به سقيفة من جهات ثلاث ، ثم البازيليكا التي يجلس فيها القاضي للحكم بين النّاس ، وعلى جانبي الفناء من الخارج أجنحة أقيمت فيها الحوانيت . أمّا أماكن التسلية مثل السِّيرك والمسرح وحَلْبة المصارعين فقد برع المهندس المعماري الرُّوماني في تهيئتها بكل وسائل الراحة ، يتجلى هذا في الكولوزيام الذي أقيم في روما في القرن الأول بعد الميلاد ، والذي خُصص للتَّسلية ، ويتسع لخمسين ألفًا من المشاهدين . وقد حُفرت غرف متصلة بدهاليز تحت أرضية الملعب لوضع حيوانات الألعاب و وحوش العروض فيها . وفي بداية عصر المسيحية كان يسجن فيها ويعذب كلٌّ من آمن بالدِّين الجديد . وقد تكوَّن الكولوزيام من الخارج من ثلاثة أدوار محمولة على أعمدة ، مربوطة إلى بعضها بعضًا ببوائكَ ذاتِ عقود نصف دائرية ، أوحت بكثير من الجلال والفخامة والرَّهبة .

ومن أشهر أماكن التَّسلية العامة حَمّاماتُ كاراكالا في روما أيضًا ، فهي مبنًى

عام قُسم من الدّاخل إلى أقسام تحتوي على لوازم الاستحمام مثل خلع الملابس والتّدليك والألعاب الرّياضية والاستحمام ، ومكتبة وغرف للمحاضرات .

أمّا الحَمّام نفسه فيتوسط هذه الأقسام ، وينقسم بدوره إلى جزء للحَمّام البارد، وآخر للمياه الدّافئة ، وثالث للماء السّاخن . وقد أحيط المبنى بحديقة زادته جمالاً بأشجارها الباسقة وتماثيلها المتقنة التي تمثل أبطال الرِّياضة الرُّومانية بفروعها المختلفة .

أمّا العمارة الهندية فقد اعتمدت في بدايتها على الخشب ، لكن منذ عصر أشوكا العظيم في القرن الثّالث بعد الميلاد تجلى استخدام الحجر في القصور والنُّصُب التّذكارية والمعابد البوذية والبراهماتية . وقد نحتت المعابد البوذية في الصَّخر ، وكانت المنصة الرَّئيسية قائمةً على دعائم مربعة أو مثمنة لها تيجان ، وفي وسط المحراب أقيم تمثال الإله المعبود .

أمّا المعابد البراهماتية فقد أقيمت على شكل مكعب فوقه هرم مدرج زُينت درجاته بنحت بارز .

وبالنِّسبة للمعابد الصِّينية فلم نرَ منها شيئًا لأنها بنيت أساسًا من الخشب ؛ ولذلك لم تستطع مقاومة الحريق أو اختبار الزَّمن بصفة عامة ، بالإضافة إلى استخدام البلاط في تكسية السُّقوف مما زاد من ثقلها على الدِّعائم الخشبية . وكل ما نعرفه عن المعابد الصِّينية جاء من كتابات الصِّينيين أنفسِهم ومن الطُّرز التي لا تزال شائعة حتى الآن . أمّا المباني البوذية التي عرفت باسم الباجودا فكانت تشبه المنارة الغليظة ذات الأدوار المتعددة التي ينقص حجمها كلما ارتفعت . ومن الواضح أن الباجودا كانت تشكل جزءًا من مجموعة المعابد التي انتشرت في

الصِّين وفي البلاد المحيطة بها . أمّا القصور الصِّينية فكانت تنهض على أعمدة من البرونز ، وجدرانٍ مزينة بالصُّور والمنسوجات الحريرية والسَّجاجيد الفاخرة . وكانت هائلة الاتِّساع ومع ذلك كان سقفها مزدوجًا : المستوى الأعلى ينهض على أعمدة داخلية لا تُرى من الخارج ، في حين غُلف السَّقف الداخلي ببلاطات ملتصقة بالمونة . كل هذا مغطى بالنَّحت الزُّخرفي والألوان المبهرة مثل الذَّهبي والأحمر البرتقالي .

وقد تأثرت العمارة اليابانية بالصِّينية إلى حد كبير ، لكن الفنان الياباني كان أكثر دقةً في معالجة التَّفاصيل المعمارية والزَّخارف ، وأكثرَ أناقة وحساسية للألوان والخطوط . وكانت الأعمدة الخشبية من السُّمك بحيث تحمل السَّقف الثَّقيل بما عليه من بلاطات مثبتة . وقد شُيدت أغلب المعابد البوذية والأدْيِرة من الخشب ، وغلب عليها اللَّون الأحمر البرتقالي السّاطع . وتتجمع المباني حول محور يمتد من المدخل الرَّئيسي في السُّور المحيط بها إلى البهو الذَّهبي حيث قُدس الأقداس . وتقع الباجودا في كل جانب من جوانب المحور للتَّوازن المعماري الشّامل والإيحاءِ بالجمال والبهاء ، في حين يقع تمثال بوذا الذَّهبي فوق مصطبة مرتفعة ، وفوقه أستار تعلق عليها الآلات الموسيقية .

وعندما أصبحت المسيحية الدِّين الرَّسمي للدَّولة في عصر الإمبراطور قسطنطين في أواخر القرن الرّابع – اهتم الفنانون المعماريون بإقامة أماكن للعبادة التي كانت تمارس من قبل في الكهوف والسَّراديب . وكان من المتوقع أن يَستوحي المعماري المباني الموجودة بالفعل ، فأصبحت البازيليكا الرُّومانية نموذجًا لإقامة الكنائس على مثاله ، وعُرف بالكنيسة البازيليكية التي كانت في بدايتها عبارة عن مستطيل يدخل المصلون من الضِّلع الصَّغير من ثلاثة أبواب تقع في

نهاية سقيفة المدخل المحمولة على أعمدة ، وتحيط بالفناء الدّاخلي سقيفة ذات صف واحد من الأعمدة ، وفي نهايته مدخل البازيليكا المقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق الأعمدة . وفي الصَّدر مصطبة عليها مقعد رئيس الأساقفة الذي يشغله في المناسبات الدينية ، والسَّقف مصنوع من الخشب على هيئة جمالون . ومن أشهر الكنائس البازيليكية كنيسةُ القديس بطرس في روما في عام ٣٢٦ وكنيسة القديس بولس أيضًا .

أمّا العمارة البيزنطية فقد تجلت في كنيسة أيا صوفيا التي أقامها الإمبراطور جاستينيان في القرن الرّابع الميلادي . وبدت الكنيسة من الخارج كتلة متماسكة فوقها قبة شاملة وحولها قِباب نصفية منخفضة . ومن الدّاخل قُسمت إلى رواق أوسط محاط بأروقة جانبية محددة بأعمدة جرانيتية ذات ألوان حمراء وخضراء ، وتمت تغطية الجدران بالمرمر ، وتغطية بطن القباب بالفُسَيْفِساء المتلألئة ؛ مما يثير الإحساس بالبهاء والانبهار وخاصةً أن قُطر القبة الكبيرة ٣١ مترًا وارتفاعها ٥٦ مترًا .

وفي مصر بدأ الفنان المعماري القبطي في إقامة الكنائس بعد أن أصبحت المسيحية دينًا رسميًّا ، ولم يكن هناك نموذج يَبني على هيئته سوى المعبد المصري القديم والذي يشبه إلى حد كبير الكنيسة البازيليكية في أوربا . لكن الكنيسة القبطية تفصل الهيكل عن المقدمة والجناحين بحجاب من الخشب ، نحته الفنان بحيث يجمع بين الخطوط الهندسية وصور الرُّسل والقديسين التي رسمت أيضًا داخل القباب المغطاة بالجِص . ولم يكن هناك إسراف في الزَّخرفة والنَّحت ، بل كانت الزَّخرفة الرَّئيسية في حجاب الهيكل وفي تيجان الأعمدة ذات الأشكال النَّباتية . ويبدو أن الفنان القبطي كان متأثرًا في عقله الباطن بالاضطهاد السّابق

للمسيحية – فجعل النَّوافذ صغيرة ومرتفعة بحيث لا يرى المصلون ما يدور خارج الكنيسة .

أمّا العمارة الإسلامية ، فكانت تتميز بوحدة تشكيلية عامة ، ميزت أي بناء أقيم في ظِل الحضارة الإسلامية التي انتشرت مع الاتِّساع الهائل للعالم العربي . لكن هذه الوحدة المعمارية لم تصل إلى حد النَّمطية ، بل بلورت الطُّرز التي تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة على مر عصورها . فالطِّراز الأمويُّ تأثر بأساليب العمارة في الشّام ، وهي الأساليب التي انتقلت بعد ذلك إلى شمال أفريقيا والأندلس . وكانت عناصرها قريبة من الطَّبيعة ، واستخدمت الأعمدة البيزنطية مع تكسية الجدران بالرُّخام أو الفُسَيْفساء أو بالصُّور الجدارية ، كما نجد في الجامع الأموي في دمشق ، الذي بناه الوليد بن عبد الملك مكان كنيسة القديس يوحنا . وبالنِّسبة للطِّراز العباسي ، فقد سيطرت الأساليب العراقية في عصر ما قبل الإسلام بحيث اختفت الأعمدة وحلت محلها الدَّعائم والأكتاف ، كما حل الطُّوب الآجُرّ محل الحجر ، وغُطيت الجدران بزخارف جِصية ابتعدت تدريجيًّا عن تقليد الطَّبيعة حتى انقطعت صلتها بها تمامًا .

أمّا الطِّراز الفاطمي ، فقد تميز بالإسراف في رسم الإنسان والحيوان والطَّير والنَّبات ، وخاصةً الورقةَ النَّباتية التي تكررت في صورهم وزخارفهم لدرجة أنها عرفت باسم الورقة الفاطمية . وتم المزج بين العناصر المعمارية المغربية والعناصرِ المعمارية العباسية ؛ بحيث استعملت الأكتاف التي غطيت بالزخارف النَّباتية والخطية ، كما أقيمت القباب فوق الأضرحة بعد أن كانت تقام فوق المحراب في المسجد . ومن أهم المنشآت : الجامع الأزهر وجامع الحاكم وجامع الأقمر وأبواب سور القاهرة . أمّا المماليك فقد جعلوا من مصر متحفًا ضخمًا للمساجد

التي بلغت قمة الفن المعماري ، الذي تمثل في أساليب استخدام الرُّخام الملون والفُسَيْفساء والمُقَرْنَصات والمآذن العالية الرَّشيقة ، مثلما نجد في مسجد السُّلطان حسن ومجموعة قلاوون وجامع الظّاهر بيبرس والمؤيَّد .

أمّا في العصور الوسطى في أوربا ، فقد تميزت العمارة القوطية بالعلاقة العضوية بين المبنى والمعنى ، بحيث كان كل عَقد أو فراغ أو تمثال أو حِلية له وظيفة معمارية ومعنًى جمالي . وهذه المعاني الجمالية كانت دينية في معظم الأحوال وذلك من خلال الأعمدة الرشيقة ، والأبراج العالية ، والقِباب المتقاطعة المدببة في السَّقف التي توحي بأحاسيس الرَّهبة الرُّوحية والسُّمو الدِّيني . لكن لم تكن هناك صورة جدارية بسبب النَّوافذ الكثيرة والكبيرة والفُتحات والزَّخارف البارزة التي شغلت معظم المسطحات الجدارية .

وفي عصر النهضة ، استوحى الفنانون استخدام الأعمدة من العمارة الرُّومانية لكنهم استخدموا القِباب بدلاً من الأبراج العالية المدببة ، مع تغطية الأبواب والنَّوافذ بنحت بارز لافت للنَّظر ، والتَّصوير على الجِص اللَّيِّن . وكان رائد عصر النهضة في فن العمارة الفلورنسيّ برونلسكي (١٣٧٧ - ١٤٤٦) ، الذي بنى قبة كنيسة فلورنسا التي يبلغ ارتفاعها نحو مئة متر . ومن فلورنسا انتقلت العمارة إلى روما حيث وضع برامنتي (١٤٤٤ - ١٥١٤) تصميم كنيسة القديس بطرس في روما وأشرف على بنائها ، أمّا تصميم القبة فقد وضعه مايكل أنجلو . وإذا كانت روما وفلورنسا قد تأثرتا بالعمارة الرُّومانية - فإن البندقية حافظت على الطِّراز القوطي إلى حد بعيد ، كما نجد في قصر الدُّوقات الذي يجمع بين العقود المدببة والعقود النِّصف دائرية .

وبمرور الزّمن انتقلت العمارة إلى عصر الباروك الذي بلغ قمته في القرن السابعَ عشرَ ، حين بالغ الفنانون في استخدام الزّخارف والمنحنيات في الخطوط ، ومجموعاتِ الزُّهور والأكاليل والأشكال الآدمية . وكان برنيني الإيطالي (١٥٩٨ - ١٦٨٠) من أشهر رواد فن الباروك ، الذي تطور في القرن الثامنَ عشرَ إلى طراز الرُّكوكو الذي تطرف إلى استعمال المنحنيات والأكاليل والأصداف إلى درجة جعلت النّاس يسأمون هذه المبالغة الزُّخرفية المتزايدة ؛ بحيث صرفوا النَّظر تمامًا عن هذا التَّصنع والتَّكلف بمجيء القرن التاسعَ عشرَ ، وعادوا إلى الطِّراز الكلاسيكي كما يتمثل في العمارة الرُّومانية .

أمّا في دول أوربا الأخرى مثل فرنسا وألمانيا وإسبانيا وإنجلترا ، فقد ساد الفن القوطي إلى حد كبير . فلم تعرف فرنسا طراز النَّهضة إلا في القرن السّابعَ عشرَ ، وظهر في القصور التي أنشئت في الرِّيف والضَّواحي ، وكان قصر اللوفر يمثل مرحلة انتقال جمعت الطِّراز القوطي بطراز النَّهضة الوافدِ حديثًا في القرن السّادسَ عشرَ ، حين استمر بناؤه قرنًا ونصف قرن ابتداءً من عام ١٥٤٦ . ولم تعرف ألمانيا طراز النَّهضة إلا في أوائل القرن السّابعَ عشرَ وإن ظل الفن القوطي يفرض سيطرته . وسارت إنجلترا في نفس الاتجاه ، لكن إسبانيا تأثرت بالطِّراز العربي الأندلسي الذي ساد فيها .

وبحلول العصر الحديث فقدت العمارة شخصيتها الموحدة والمتميزة ، وابتدأ الاتِّجاه العملي الوظيفي في السَّيطرة عليها . فقد جرف إيقاع العصر اللاهثُ في طريقه كلَّ الزَّخارف والتَّفاصيل التي تحتاج إلى التَّأني والصَّبر . ومع بداية القرن العشرين ظهرت نظريات جديدة في العمارة تهدف إلى إخضاع الشَّكل الجمالي لوظيفة البناء واستعماله . وكان المعماريون الأمريكيون من رواد هذه النَّظريات

العملية من أمثال سوليفان وتلميذه فرانك لويد رايت . وامتد هذا الاتِّجاه الأمريكي إلى أوربا فتميزت العمارة بالبساطة الهندسية والخطوط الممتدة المستقيمة ، مع محاولة التَّوفيق بين الشَّكل الفني الجميل وضروراتِ الوظيفة العملية واحتياجات الإنتاج الصِّناعي . وأثر كل هذا على استخدامات السُّقوف والفُتحات والأعمدة والأكتاف ، وعلى علاقات الأحجام بالفراغات بحيث لا تقضي الوظيفة النفعية على الشَّكل الجمالي .

وكان من الطَّبيعي أن تُساهم التِّكنولوچيا الحديثة في تطور العمارة التي استخدمت خامات وموادَّ لم تستخدم من قبل ، مثل الصُّلب والحديد المطاوع والنُّحاس ، كذلك حل الزُّجاج محل الجدران السَّميكة في الواجهات وفي توزيع الفراغات الدّاخلية بحيث منح المباني نوعًا من الشَّفافية المريحة للعين ، والتي تمنح للضَّوء فرصةً للانتشار العام داخل المبنى . وسيطر هذا الأسلوب على المباني العامة والرَّسمية والمستشفيات ، والمدارس والمسارح ، ودُور العبادة ، والمعارض ، والمصارف ، والمصانع والمدن العمالية .

ولكي لا يتحولَ هذا التَّنوع الشَّديد إلى فوضى شاملة في مجال العمارة الحديثة - أصدرت الإدارات الحكومية في كل بلاد الحضارة المعاصرة التَّشريعاتِ والقوانينَ التي تحافظ على الذَّوق العام والشَّكل الجمالي للمباني من حيث تحديد الارتفاع ، أو الطِّلاء ، أو البروز في أجزاء المبنى ، أو المساحة التي تحدد العَلاقة بين الحجم والفراغ ، أو التَّناسق بين مباني الحي الواحد ، وتقسيم شوارع الحي . . إلخ . وإذا كانت العمارة الحديثة لا تعتمد على الزَّخارف والمنحنيات والنَّحت في إبراز الجانب الجمالي ، فإنها يمكن أن تستغل التَّماثيل أو الصُّور الجدارية التي تشغل الفراغات المناسبة ، وبذلك يمكن أن يساهم النَّحت والتَّصوير

في الجمال المعماري بأسلوب جديد بدلاً من التَّصوير التَّقليدي أو النَّحت البارز والغائر في الجدران . ولا شك أن تاريخ فن العمارة يجسد لنا كل المراحل التي مرت بها الحضارة البشرية ؛ فقد استطاع هذا الفن العريق أن يبلور الجانب الجمالي والنَّفعي لهذه المراحل بحيث تحول إلى مِرآة تعكس لنا جهود الإنسان وإنجازاته في هذا المجال على مر العصور .

الفصل الثاني
النَّحت

النَّحت فن يعتمد على العَلاقة العضوية بين الكتلة والفراغ . ولا شك أن المادة التي تتكون منها الكتلة تؤثر بطريقة أو بأخرى على الشَّكل الفني النِّهائي الذي تتخذه الكتلة . وسواء كان النَّحت في الحجر أو الخشب أو تشكيل بالصَّلصال – فإن النَّحات لا بد أن يتَّبع منهجًا تنظيميًّا معينًا يرتبط بأسرار صنعته مثل : تنظيم العلاقة بين الأحجام ، ودراسة الخط والفُتحات والثُّغرات والظِّل والنُّور ، والإيحاء بحركة التِّمثال من خلال التَّعاقب بين الظِّل (في الفُتحات والثُّغرات) والنُّور (في الأجزاء البارزة والمسطحات) . ولا شك أن السَّطح يؤثر تأثيرًا فعّالا في الشَّكل النِّهائي للتِّمثال ، بحيث يختلف سطح الجرانيت عن الخشب أو الصَّلصال أو الجِص ؛ ولذلك كان من الضَّروري على النَّحات أن يدرس طبيعة كل خامة جيدًا قبل أن يَشرع في عمله الفني .

وينقسم فن النَّحت إلى نحت كامل التَّجسيم بحيث يشتمل التِّمثال على ثلاثة أبعاد ، ونحتٍ بارز تلتصق فيه الأجزاء البارزة بالخلفية ، ونحتٍ غائر تتوغل فيه الأجزاء البارزة داخل الخلفية . وفي الأقسام الثَّلاثة تكمن عبقرية هذا الفن الذي يُحيل الجماد – حجرًا كان أو خشبًا – حركةً زاخرة بالحيوية والخلود ، صحيح أنها حركة وهمية لكنها تحمل كل صفات التَّكوين العضوي الحي . وهذه الخصائص

تبلورت منذ آلاف السّنين على أيدي الفراعنة الذين أثبتوا ريادتهم بل وسيادتهم في مجال النّحت حتى الآن .

فقد نبغ المصريون منذ أقدم العصور في نحت التّماثيل التي كانت تصنع أول أمرها من الصّلصال ثم تحرق ، لكنهم سرعان ما استخدموا العاج في صنع التّماثيل ، واستطاعوا تطويع هذه الخامة التي تحتاج إلى آلات دقيقة وحادة . وقبيل عهد الأسرات تحول المثّال المصري القديم إلى الحجر لاعتقاده في خلود التّمثال إذا قدر لجثة صاحبه الفناء . كذلك نحت تماثيل للحيوانات والطّيور ملأ بها المقابر والمعابد والقصور . ويقول أبو صالح الألفي في كتابه « الموجز في تاريخ الفن العام » إن عصر بناة الأهرام « الأسرة الرابعة والخامسة » يعتبر من أزهى عصور فن النّحت المصري ، وكان المثّالون يصنعون تماثيلهم من الحجر والخشب ، وكانوا يلونونها لتصبح أكثر محاكاةً للأصل الطبيعي ، ويضعون في العين بَلّوراً صخريا يشع بنور الحياة ، وتعتبر أقدمَ التّماثيل التي جاءت مطابقة لهيئة أصحابها في تاريخ الفنون . وكانت أوضاعها التّقليدية تتمثل في : السُّجود والجلوس والرُّكوع والتّربع ، وخاصةً في تماثيل الآلهة والملوك والأمراء .

ولعل تمثال أبي الهول يمثل معجزة النّحّات المصري في عصر الأهرام ، عندما تمكن من نحت نتوء من الصّخر على شكل أسد ورأسه للملك خفرع الذي صنع له تمثال من حجر الدّيوريت الأخضر ، قال عنه ماسبيرو : « لو حدث أن انمحت كل الكتابات عليه ، لما كانت هناك أدنى شبهة في أنه تمثال ملك تنم عنه طلعته فحسب ، فكل قطعة من ملامح وجهه وتفاصيل جسمه تجسد تعوده الإحساسَ بالسُّلطة العليا التي يملكها . وخلف رأس التمثال نرى الطّائر باشق – رمز الإله حورس – ناشرًا جناحيه لحماية الملك . ونلمس نفس الإعجاز في تمثال شيخ

البلد المصنوع من خشب الجميز وكأنه يقوم بعمله ، وتمثال الكاتب المصنوع من الحجر الجيري الملون ، وتمثالين للأمير رَع حُتِب وزوجته نِفرت المصنوعَيْن من الحجر الجيري الملون أيضًا .

أمّا النَّحت البارز فتجده في مقابر الملوك والأمراء يحكي تاريخ صاحب المقبرة . وبلغ قمة ازدهاره مع الانقلاب الدِّيني الذي خاضه أخناتون ، والذي ارتفع بالتَّعبير الفني فوق التَّقاليد الحرفية المتوارثة . وإن كان انتصار كهنة طِيبة على أخناتونقد أدى إلى تخريب أعمال النَّحت الرائعة في تل العمارنة . كذلك أثر أخناتون على التَّماثيل بحيث تتميز بالإنسانية وإبراز الصِّفات الشَّخصية والجسمانية الطَّبيعية بعد أن كانت تتميز في الدَّولة القديمة بالحيوية والتَّيقظ والرَّصانة والجلال ، وتتجاهل الخصائص الفردية في مواجهة المعاني الكلية التي تطغى بدورها على كل الانفعالات الذّاتية والأمور العائلية .

ومن الواضح أن المثّالين الإغريق تأثروا إلى حدٍّ كبير بفن النَّحت الذي انتشر في صالحجر بعد انتهاء حكم الأسرة الخامسة والعشرين ، وتولِّي بسمتك حكم البلاد ، وفتحِهِ صدرَه للإغريق بحيث استوطن عدد كبير منهم الدلتا قرب العاصمة . وقد استلهمت النَّماذج الإغريقية في التَّماثيل في القرنين السّابع وأوائل السّادس قبل الميلاد أساليبَ النَّحت التي سادت في صالحجر . وقد ترتب على امتزاج النَّحت المصري بالنحت الإغريقي في عهد الاضمحلال والتَّدهور – ظهورُ فن قائم على التَّقليد أولاً وأخيرًا ، لكنه مع انتشار المسيحية ظهر في ثوب صوفي شفاف في مطلع القرن الثاني الميلادي .

أمّا النَّحت البارز فقد ساد الفن السُّومري واستخدم في زخرفة المباني وتسجيل

القصص والأساطير ، وتأثر ببعض التَّقاليد الفنية المصرية القديمة ، وتميز بالحيوية المعبرة عن القوة ، وضخامة التَّجسيم ، والقدرة على شغل الفراغ - مما ضاعف من تأثير الزَّخارف على المشاهد . أمّا نحت التَّماثيل فكان قليلاً بسبب نُدرة الأحجار ، لكن ما صنع منها تميز بالإحكام والعناية في إبراز التَّفاصيل ، وفي حفر المنحنيات . وقد انتقلت هذه التَّقاليد إلى الفن الآشوري الذي فضل النَّحت البارز على إقامه التَّماثيل بالرَّغم من وفرة الأحجار . وحتى التَّماثيل التي صنعت استخدمت كجزء مكمل لفن العمارة ، مثلما نجد في قصر سارجون الثاني في خورسباد ، الذي اكتنف مدخله برجان كبيران تحتهما تماثيلُ لثيران ضخمة مجنحة برءوس آدمية وأسود ضخمة لحراسة المدخل . وكانت الجدران مغطاة بطبقة من الحجر الجيري ومزخرفةً بالنَّحت البارز الذي يرمز إلى مناظر الحفلات والحرب والصيد . . إلخ . وقد انتقلت التَّقاليد نفسها إلى النَّحت الفارسي الذي كان مزيجًا من الفن البابلي والآشوري والمصري ، وهي الشُّعوب التي استعمرها الفُرس واحتكوا بها .

ويبدو أن فن النَّحت بمعظم تقاليده كان ينتقل من حضارة إلى أخرى بسهولة قلَّ أن تتوفر لفن آخر ، والدَّليل على ذلك أنه مع بداية الحضارة الإغريقية كان النَّحت الهلليني يشتمل على النَّحت البارز وتماثيل الآلهة والأبطال وتماثيل النُّذور، وأخذ استخدام الألوان من نفس الأساليب التي شاعت في مصر وبابل وآشور وفارس . كما استخدم المثّال الإغريقي أشكالاً شبه هندسية وبعيدة عن الأنماط الطَّبيعية إلى حدٍّ ما . وقد تأثر بأسلوب الدَّولة المصرية القديمة من حيث استخدامُ وزن الحجرِ والكتلة والتَّنظيم في العلاقات المكونة للتِّمثال في إثارة الإحساس بالقوة والرِّفعة ، وإن كان قد تطور بعد ذلك إلى التَّعبير التِّلقائي عن

الطَّبيعة وعن الانفعالات والأحاسيس الذّاتية .

بدأ النَّحت الرُّوماني بالنَّقل عن التَّماثيل الإغريقية ، وأقيمت التَّماثيل في كل الميادين والمباني العامة والقصور الخاصَّة والحمّامات الضخمة ؛ بهدف تجسيد عظمة الإمبراطورية الرُّومانية . لكن النَّحت الرُّوماني تمثل في التَّماثيل التي أقيمت لعيون القوم وقادتهم مثل يوليوس قيصر وأكتاڤيوس أوغسطس ، كذلك نقل الرُّومان عن الإغريق تماثيل الآلهة مع إضافة التَّماثيل الرَّمزية ، مثل التِّمثال الذي يرمز إلى نهر النِّيل برجُل ضخم الجثة مضطجعًا على وسادة وبجانبه تماثيلُ لأطفال متسلِّقين الجسم الضَّخم ، رمزًا للمقاطعات المصرية تحت الحكم الرُّوماني . وتتمثل الإضافة الحقيقية للرُّومان في النَّحت البارز الذي ضاهى الطَّبيعة بشكل لم يسبق له مثيل ، مثلما نجد في النَّموذج الطَّبيعي البحت الذي يقف فيه الأشخاص في صفوف متراصَّة متوازية بحيث يزداد بروز الصُّفوف الأولى على الخلفية ، في حين تبرز في خلفية النَّموذج المباني والقِلاعُ والمعابد والأشجار والجبال . . . إلخ .

أمّا النَّحت الهندي فيعد تابعًا للعمارة بحيث زخرفت المعابد الهندية بالنَّحت البارز الذي يصور الأساطير والرّاقصات والحيوانات الخرافية والحقيقية ، في حين تَحتوي المعابد البراهماتية على عدد كبير من تماثيل الآلهة : براهما ، وڤيشنو ، وشيڤا ، ودورجا . . . إلخ .

وفي الصِّين ساعدت البوذية على ازدهار فن النَّحت في القرن السّابع بعد الميلاد . ونظرًا لأغراضه الدِّينية البحتة فقد تميز بالجِدِّية والصَّرامة . كذلك ازدهر النَّحت في اليابان مع دخول البوذية ، ولذلك كان مشابهًا في موضوعاته وأشكاله

للنَّحت الصِّيني ، وإن كان المثال الياباني قد ركز أكثر على التَّماثيل الخشبية والبرونزية لوفرة الخشب في اليابان .

وفي بداية عهد انتشار المسيحية انصرف الفن البيزنطي عن التَّماثيل التي ترتبط بالعهود الوثنية السّابقة . لكن ابتداءً من القرن الخامس بدأ المثّالون في عمل تماثيل للسَّيد المسيح والرُّسل والقديسين والأحداث التي وردت في الإنجيل ، وإن كان هذا الاتِّجاه قد اندثر لمدة قرن تقريبًا نتيجةً لتحريم الإمبراطور ليون الثّالث عملَ التَّماثيل و وضعها في الكنائس في النِّصف الأول من القرن الثّامن . أمّا الفنان القبطي في مصر فقد نحت الطُّيور والأسماك ونبات البَردي ببراعة على الخشب ، كذلك حفَر المناظر المختلفة لحياة السَّيد المسيح ، واستخدم العاج في صناعة أدوات الزِّينة . أمّا النَّحت في الحجر فقد اقتصر على الأشكال الهندسية المجردة .

وإذا كان الإسلام قد حرَّم التَّجسيم وخاصَّةً التَّماثيلَ لارتباطها في الأذهان بالأصنام - فإنه مع رسوخ الحضارة العربية لم يعد هناك خوفٌ من ممارسة التَّصوير والنَّحت على المستوى الفني والجمالي البحت . ولعل هذا يفسر وجود نماذج كثيرة من التَّصوير والنحت منذ العصر الأموي حتى الآن ، لكن الفنان المسلم عبر عن الكائنات الحية بأسلوب تجريدي بعيدٍ عن مطابقة الواقع . ولكي يتفادى الفنان المسلم عملية التَّجسيم الصَّريح غطى تماثيله بغِلالة من الزَّخارف التي تُحوِّل تفاصيل الجسم إلى وَحَدات زخرفية بأشكال متعددة قريبة من الطَّبيعة، لكنها ابتعدت عنها بالتَّدريج إلى أن تحولت إلى تجريد خالص ، وهو نفس الاتِّجاه الذي نجده في حفر الخشب ، الذي نبغ فيه - فيما بعد - الفاطميون وطوروه إلى أن أصبح يصور مناظر الحياة المختلفة .

وفي العصور الوسطى في أوربا اتخذ المثّالون القوطيون من الطَّبيعة نموذجًا لهم ، وازدحمت الكنائس بتماثيل الملائكة والقديسين والقديسات وأحيانًا الملوك والأمراء ، مع وضع كل تمثال في المكان الذي يتصل فيه بالبناءويشكل معه وحدة فنية . وقد بلغ فن النَّحت قمته في فرنسا في القرن الثّالثَ عشرَ ، أمّا في إنجلترا فلا توجد إلا تماثيلُ التَّوابيت التي تمثل أصحاب الجثث داخلها ، وذلك نظرًا لرفض البروتستانت وجودَ التَّماثيل في كنائسهم . وقد تفنن النَّحاتون الفرنسيون والإيطاليون على وجه الخصوص في استلهام أشكال الطَّبيعة ؛ مثل أوراق العنب والبَلُّوط واللَّبلاب ، كما نحتوا تماثيل الوحوش الأسطورية المرعبة .

وبحلول عصر النَّهضة أخذت إيطاليا في يدها زمام المبادرة في النَّحت في القرن الرّابعَ عشرَ ، بفضل دوناتللو (١٣٨٦ - ١٤٦٦) وجيبرتي (١٣٧٨ - ١٤٦٥) . فقد تمثلت ريادة دوناتللو في تحطيمه للتَّقاليد البيزنطية وعنايته بالأبعاد الثّلاثة والحركة في الفراغ ، كما استلهم الموضوعات التاريخية مثلما نجد في تمثالَيْ داود والفارس المصنوعَيْن من البرونز . أمّا جيبرتي فقد نبغ في النَّحت البارز الذي يحقق فيه البُعد الثّالث بأسلوب لم يحققه أحد من قبلُ ، كما نجد في البوابات البرونزية التي نحتها لمعمودية كنيسة فلورنسا . لكن النَّهضة الإيطالية بلغت قمتها في النَّحت على يدي مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الذي أصبحت تماثيله من معالم النَّحت على مر العصور ، مثل تمثال الرَّحمة الذي نرى فيه السَّيدة مريم العذراء وعلى حِجرها جسدُ السَّيد المسيح المُسجَّى ، والتِّمثال كلُّه يشع بالجلال والعظمة والكمال . كما نحت مايكل أنجلو تمثال النَّبي موسى وكأنه يكاد ينفجر غضبًا من بني إسرائيل .

ولم يستطع المثّالون الذين جاءوا بعد مايكل أنجلو أن يتخلصوا من تأثيره ، بل

إن عظمته يبدو أنها جنت على فن النَّحت حينما شعر النَّحّاتون أنهم أقزام في مواجهته ، ولذلك لم ينبغ مَثّال على مر ثلاثة قرون بطول أوربا وعرضها ، حتى جاء كانوفا (١٧٧٥ - ١٨٢٢) الذي كان إيطاليًّا أيضًا ، وقاد الحركة الكلاسيكية الجديدة في التَّصوير . ثم ظهر المَثّال الفرنسي رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) رائد النَّحت الحديث الذي حطم القيود الأكاديمية والتَّقاليد البالية ، وانطلق إلى استخدام المسطحات بجرأة عجيبة ، وأبرز الحركة التي تجسد العضلات تجسيدًا خَشنًا قويًّا ؛ مما جعل الحجر الأصمَّ يكاد ينطق بانْفعالاته الثّائرة ، ومما وظف الضَّوء في إبراز التَّعبير الانفعالي . ومن أشهر تماثيله : « القُبلة » ، و « آدم وحواء » ، و « الرَّبيع . »

ويستعرض أبو صالح الألفي في كتابه « الموجز في تاريخ الفن العام » كِبارَ المثّالين المحدثين ، فيبدأ ببوردل (١٨٦١ - ١٩٢٩) الذي انصبَّ اهتمامه على الصِّياغة المعمارية ؛ مؤمنًا بأن للنَّحت صفاتِه وخصائصَه التي تتركز في التَّركيب البنائي للعمل النَّحتي ، وأن الاتِّزان والتَّوافق في علاقات الكُتل هو الذي يُعطي للعمل قيمتَهُ الفنية الكبرى . أمّا مايول (١٨٦١ - ١٩٤٤) فقد سار في طريق العناية بالعلاقات التَّشكيلية ، واعتقد أن إبراز العواطف والانفعالات التي كان يُعنى بها رودان ، من شأنها أن تُقلل من قيمة العمل الفني لأنها ستكون على حساب الصياغة النَّحتية . أمّا مينيه البلجيكي فقد تحرر من القيود التَّقليدية سواءٌ من ناحية الشَّكل أو المضمون ، ذلك أنه استمد مضامينه من الأشخاص العاديين في أثناء ممارستهم لأعمالهم اليومية ، وغضَّ النظر تمامًا عن الآلهة والملوك ، فعبّر عن البحّارة وعمال المناجم ، وأوضح أنهم لا يَقلون عن الملوك في القوة والأصالة .

ثم بدأ الاتِّجاه التَّجريدي في النَّحت على يَديْ هنري مور المَثّال الإنجليزي الذي اكتفى بالعلاقات المجردة بين مجموعات الأحجام التي يعالجها . وبدخول التُكنولوجيا الحديثة مجال النَّحت - استعمل المثالون الحديد الذي أمكن طرقُه وتشكيله باستخدام جهاز اللِّحام للحصول على أشكال تجريدية تجنح إلى الخيال وتبتعد عن الواقع ، كما فعل ديفيد سميث وريڤيرا وروزاك وكالدير ، الذين استخدموا الصُّلب والألمونيوم ، كما استعمل لاسو البلاستيك ، أمّا خابو وبيفسز فقد استخدما خامات جديدة كالفورمايكا والخشب وقوالب الزُّجاج . وكان النَّحّاتون يؤكدون الكُتلة مرة ويؤكدون الفراغ مرة أخرى ، كما واظبوا على البحث عن خامات جديدة . وبلغت الاجتهادات درجةً ذابت فيها الفوارق بين التَّصوير والنَّحت ، نتيجة للمدارس الفنية الحديثة التي نظرت إلى الفنون التَّشكيلية على أنها وَحْدةٌ متكاملة بحيث يمكن للتَّصوير أن يُصبح مجسمًا ، وأن يتجاهل النَّحت الكتلة التَّقليدية ويستعيض عنها بتوزيع السُّطوح والأسلاك والخيوط .

أمّا في مصر - رائدة فن النَّحت في التّاريخ الحضاري للبشرية جمعاء - فكان من الطَّبيعي أن تُنجب في العصر الحديث مَثّالين أفذاذًا من أمثال محمود مختار ومحمد حسن وغيرهما من الأجيال التي تلتهما . ويُعَدُّ محمود مختار رائدَ النَّحت المصري في العصر الحديث بلا منازع ، وذلك لعبقريته في توزيع الكُتل وتوظيف الخطوط الانسيابية والاستقامة والانحناء . فقد سافر إلى باريس عام ١٩١١ وعاش هناك فترة من أخطر الفترات التي مر بها الفن المعاصر ، حين كانت باريس تصطخب باتِّجاهات جديدة في حربها ضد كل قديم ، وظل في باريس حتى عام ١٩٢٠ يتابع الحضارة الفنية في عُقْر دارها ، كما يتابع ثورة وطنه عام

١٩١٩ وينفعل بها في نموذج تمثال « نهضة مصر » الذي عرضه في معرض باريس عام ١٩٢٠ونال عليه شهادة شرف . وعندما عاد إلى وطنه بدأ في عام ١٩٢٥ نحت التِّمثال من الجرانيت ، وأقيم عام ١٩٢٨ في ميدان باب الحديد (ميدان رمسيس حاليا) ، ثم نقل إلى مدخل جامعة القاهرة ، وتلاه بتمثال « قبة وادي الملوك » و « كاتمة الأسرار » .

ويُشبه مختار مينييه البلجيكي في اختياره للأشخاص العاديين عندما عَبَّرَ عن فُلاحي القرية المصرية وفلاحاتها في مختلف أنشطتهم اليومية . و وجد في الفلاحة المصرية نموذجًا رائعًا للنَّحت سواء في الحجر أو البازلت أو الجرانيت ؛ مثل تماثيل « نحو الحبيب » ، و «حاملات الجِرار »، و « القَيلولة » ، و « الحزن »، هذا بالإضافة إلى تماثيل « الخماسين » ، و « على ضفاف النِّيل » ، و « العودة من السُّوق » ، و « شيخ البلد » ، و « الخفير » . كما كلفته الحكومة في عام ١٩٣٠ بإقامة تمثالَين لسعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية . ولم ينسَ مختار أن يسجل قصص الكفاح الوطني والاجتماعي حول قاعدتي التِّمثالين في نحت بارز . كما أعاد مختار أمجاد فن النَّحت الفرعوني بكل تفاصيله الدَّقيقة ، كما نجد في تمثال « إيزيس » ؛ مما يؤكد أن مصر ما زالت قادرة على تجدُّدها الدّائم في فن النَّحت الذي علمته للعالم أجمع .

الفصل الثالث
الخزف

الخزف من أقدم الفنون وأكثرها انتشارًا لتعدُّد أنواع الفَخّار والخزف طبقًا لخصائص الطِّين المستعمل ودرجة حَرْقه ، ولكثرة مجالات استخدامه وتوظيفه فنيًّا ونفعيًّا . وإذا كان الخزف يجمع بين الفن والصَّنعة - فإن صنعته لم تتغير على مَرِّ آلاف السِّنين . وعلى الرَّغم من استخدامه للتِّكنولوجيا الحديثة في القرن العشرين - فإن جوهره ظل كما هو إلى حد كبير ، فما زال يمر بنفس المراحل الأربع : تجهيز الطِّين ، وعملية التَّشكيل ، وزخرفة العمل الفني ، ثم حرقه . ويمكن تشكيله على أية صورة وإن كان يعتمد بصفة عامة على شكل الأسطوانة والكرة والبيضة والمخروط ، وهي الأشكال التي تتجمع لتكون العلاقات المختلفة بين العنق والجسم والحافَة والقاعدة والمحيط . وهي أشكال تجريدية بطبيعتها وإن كانت قد أثبتت قدرتها على القيام ببعض الوظائف النَّفعية مثل : تخزين الأشياء ، وحفظ الطَّعام والشَّراب ، وتبريد الماء ، وصناعة الشَّمعدان وآنية الطهي ومواقده . . إلخ . وقد عثر في العصر الحجري المتأخر على أوانٍ ولعب من الفَخّار الأحمر ، بعضُها مزيَّن برسوم للماء والمَراكب وطيور الماء .

وكان المصريون القدماء كعادتهم روادًا في مجال الخزف ، كما كانوا روادًا في التَّصوير والعمارة والنَّحت . فمنذ الدَّولة القديمة بلغوا درجة رفيعة من الدِّقة في صناعة الأواني الفَخارية ، واستمر التَّطور في إنتاجها حتى تحولت إلى نوع من

التُّحف والتَّماثيل الصَّغيرة . وكان لهذه الأواني وظيفة دينية تتمثل في حفظها للطَّعام الذي يزود به الميت في مقبرته حتى إذا ما بعث فإنه ما يقتات عليه في اللحظة نفسها . وقد رُوعيَ في تشكيل الأواني الخزفية أن تكون متمشية مع طِراز التّابوت والمقبرة بصفة عامة ، لأنها كانت تشكل جزءًا أساسيًّا منها .

وتَمثَّل فن الخزف عند البابليين في البلاطات الخزفية التي عثر عليها في قمة برج أور ذي الطَّبقات المتعددة ، وهي البلاطات التي انتشر استخدامها في خورسباد ، وتراوح استعمالها بين المسطحات التي تقتصر على الأشكال الخالية من البروز ، والبلاطاتِ ذات الأشكال البارزة ، كما نجد في مدخل عشتروت الذي وصلت فيه صفوف الحيوانات البارزة المرسومة على بلاطات خزفية مُزَجَّجَة على البناء إلى ارتفاع ثلاثةَ عشرَ مترًا فوق الأرض .

أما الإغريق فقد برعوا في فن الخزف سواء على المستوى النَّفعي أو الجمالي ؛ فقد استخدموا الأواني الفَخارية في حفظ الزَّيت والعسل والدُّهن وغير ذلك من « خزين » البيت ، ولذلك ازدهرت صناعة الفَخار لدرجة أن حي صُنَّاع الفَخار كان من أشهر أحياء أثينا . وغلب على الأواني في بادئ الأمر الشَّكل البسيط ، والهيئة الخشنة ، والزَّخرفة الهندسية التَّجريدية بطبيعتها ، أما إذا زخرفت بأشكال تُحاكي الطبيعة فإنها تميل إلى التجريد أيضًا . ولذلك كان الخزفُ شكلاً من أشكال الفن الهندسي في ذلك الوقت ، وهو ما تجلى في مجموعات الأواني الضخمة التي عُرفت باسم « الأمفورا » والتي اكتشفت في حي ديبليون في أثينا . وقد تميز هذا الإناء بصفة خاصة بشكل جذاب جميل ، ويَدَيْن دَقيقتين تجمعانِ بين الرِّقة والتَّناسب والزَّخرفة بالتَّزجيج البُنيِّ على اللَّون الفاتح للطِّين . كما يجمع الإناء بين الزَّخارف الهندسية والأشكالِ الآدمية في رسوم ترمز إلى معانٍ

ودلالات معينة لكنها لا تخرج عن أسلوبها البُدائي .

ويقول أبو صالح الألفي في كتابه « الموجز في تاريخ الفن العام » إن عدد أشكال الفَخار التي استعملها الإغريق للأواني قليل بشكل مدهش . وكل شكل من هذه الأشكال يحقق الغرض منه ، ومن هذه الأواني : جَرَّة الخزين ، وكأس الشَّراب ، وجَرَّة الماء ، وجَرَّة مزج الخمر بالماء ، وإبريق الخمر ، وجَرَّة الزَّيت أو الدُّهن . والرُّسوم التي وجدت على هذه الأواني كانت ذات فائدة تاريخية عظيمة ، ذلك أن الفنان قدم من خلالها صورة للحياة الإغريقية اليومية ، وقد ظهر تأثر الإغريق بالأمم الشرقية التي احتكوا بها كمصر وبلادِ ما بين النَّهرين وبلاد فارس .

وقد اختفت الإطارات الهندسية والحيوانية أمام الاهتمام بالأجسام البشرية ، ولا شك أنه لم يحدث أن استعملت الرُّسوم الآدمية على الخزف بمثل هذا النِّطاق الواسع . ويلاحظ أن أشكال هذه الأواني بقيت كما هي ، ولكنها ازدادت رقة وجمالاً في النِّسب ؛ لأن مصوِّري هذه الأواني كانوا يعملون تحت تأثير مدرسة التَّصوير السّائدة وبخاصة في القرن الخامس قبل الميلاد ، وهي الفترة التي زاد فيها الاهتمام بملء الفراغ بالأجسام البشرية على الرغم من صِغَر المساحة المخصصة للرَّسم . لكنه مع مرور الزَّمن تأخرت صناعة الخزف لأسباب لا يمكن تحديدها ، وأوشكت على الاختفاء تمامًا في القرن الرابع قبل الميلاد . ومن المحتمل أن يكون انكباب الإغريق على أشغال الذهب قد أدى إلى هذه النَّتيجة السَّلبية .

وكان الأتروسكيون الذين جاءوا من آسيا الصغرى وسيطروا على إيطاليا منذ القرن السادس قبل الميلاد ، قد برعوا في تشكيل الصَّلصال وأعمال الخزف ،

وزخرفوا مبانيهم الصَّغيرة ببلاطات من الطِّين المَحروق الذي صنعوا منه أيضًا توابيتَ على هيئة أشكال آدمية مضطجعة لُونت بألوان تليق بالمناسبة ، مما يعتبر عملاً فريدًا من أعمال الخزف العريقة التي تمتاز بالحيوية والقوة . وبالإضافة إلى استخدام الأتروسكيين للصَّلصال في تشكيل التَّوابيت والبلاطات المحروقة الملونة وخاصَّةً بلاطات السَّقف التي تشبه الأقنعة - استخدموا هذه الخامة في صنع التَّماثيل التي تذكرنا بالتَّماثيل الإغريقية المبكرة . وعندما ازدهرت مدينة روما وسيطرت على إيطاليا - استخدم الرُّومان الصُّنَّاعَ الأتروسكيين الذين أدخلوا فن الخزف ، لكنه لم يزدهر لانصراف الرُّومان إلى فنون العمارة والنَّحت والتَّصوير .

وإذا كانت الهند قد مارست فن الخزف في صنع تماثيل للآلهة ، وأوانٍ لطقوس المعابد - فإن الصِّين اشتهرت بالخزف الرقيق والقاشاني الذي بلغ درجة رفيعة من الدِّقة والنُّعومة ، وهو نفس الاتجاه الذي ازدهر في اليابان مع دخول العقيدة البوذية من الصِّين إلى اليابان عن طريق كوريا ، وإن كانت الأواني اليابانية تميل في الغالب إلى تمثيل الطَّبيعة وبعض التَّفصيلات الاصطلاحية من خلال الرُّسوم التي وجدت عليها .

أمّا العقيدة الإسلامية فكانت لا تميل إلى الإسراف في التَّرف والبذخ وخاصة في العصر الإسلامي الأول ، ومن هنا كان الزُّهد في استخدام أواني الذَّهب والفِضة وغير ذلك من مظاهر التَّرف التي وجدت في الحضارات السّابقة على الحضارة الإسلامية . لذلك ابتكر الفنان العربي الخزف ذا البريق المعدني ، وهو في أصله من الصَّلصال المحروق ، ثم تَمَّ طِلاؤه ببعض المواد التي تكسبه بريقًا معدنيًّا يجعله بديلاً صالحًا عن أواني الذَّهب والفضة . كذلك استخدام الصَّلصال المحروق المزجَّج - في بعض الأحيان - في صنع محراب المسجد ، مع تحليته

بزخارفَ دقيقةٍ وألوان جميلة ، بحيث أحال الخامة الرَّخيصة إلى قيمة فنية رفيعة . وقد اشتهر العصر العباسي - فيما بعد - بالخزف ذي البريق المعدني الذي انتشر في العراق ومصر وسائر العالم الإسلامي ؛ لما امتاز به من جمال ورونق جعلا الناس يفخرون باقتنائه . كذلك ازدهرت هذه الصِّناعة في الطِّراز المغربي والأندلسي . واشتهرت به مدن مَلقا وغَرناطة وَبلنسيا ، واستخدمت في زخرفة الأواني الخزفية والحيوانات والطُّيور والأشكال الهندسية والكتابات المختلفة . ويشبه فن الخزف الأندلسي نظيره في الطِّراز المملوكي إلى حد كبير . أمّا الطِّراز الفاطمي فقد نبغ أيضًا في فن الخزف ذي البريق المعدني ، ويبدو أنه ابتكر لأول مرة في الفُسطاط برغم أن بعض المؤرخين ينسبونه في أول أمره إلى العراق ، وقد تعددت ألوان هذا الخزف كما تعددت موضوعاته الزُّخرفية عند الفاطميين . كذلك فإن أكثر ما امتاز به الطِّراز التركي التُّحفُ الخزفية وبلاطات القاشاني ، وقد امتاز هذا الخزف برسوم الأزهار والنَّباتات الطَّبيعية ، وكانت أشهر مراكزه إسنك وكوتاهيه .

وعلى الرَّغم من أن فن الخزف لم يزدهر - كعادته - في عصر النَّهضة وما أعقبه من مراحل فنية انشغل فيها النّاس بفنون التَّصوير والنَّحت والعمارة - فإنه ظل محتفظًا بقيمته الفنية الفريدة وإن كانت على مستوًى شخصي بالنِّسبة لكل فنان على حدة . ويبدو أن عدم ازدهاره يرجع إلى أن قيمة النَّفعية تراجعت إلى الخلف بعد اكتشاف مواد وخامات أخرى أكثر تحملاً ، ولذلك تخلى الناس - إلى حدٍّ ما - عن استخدام الأواني الفَخارية .

وبعد الثَّورة الصِّناعية والتَّقدم التِّكنولوجي فقدت هذه الأواني قيمتها العملية النَّفعية ، وأصبح فن الخزف مهددًا بالاندثار ، لكنه مع مطلع القرن العشرين بدأ

عصراً جديداً عندما اتَّجه إلى الفن الجميل بعد أن فقد مكانته الأثيرة في الفن التَّطبيقي ، وأصبح فنانو الخزف - على مستوى العالم كله - يهتمون بالقيمة التَّشكيلية المجردة للخزف ، فصنعوا منه لوحات جدارية وتماثيل تجريدية قد يعجز الحجر عن الوصول إلى قيمتها الفنية . كذلك عاد الجانب التَّطبيقي إلى الظُّهور في البلاطات الخزفية والقاشاني وغير ذلك من متطلبات الديكور الحديث ، مما يوضح أن فن الخزف قادر على الوفاء باحتياجات الإنسان الفنية سواء كانت جمالية أو تطبيقية .

الفصل الرابع
التَّصوير

التَّصوير من أقدم الفنون التي عرَفها الإنسان منذ بَدْء تسجيل تاريخ وجوده على هذه الأرض ، والصُّور والرُّسوم التي سجلها الفنان البُدائي على جدران الكهوف أنتجها قبل أن يعرف كيفية إقامة مأوى لنفسه . ففي هذه الكهوف توجد رسوم مرسومة بالإصْبَع على الطِّين وتمثل بعض الحيوانات في بساطة وتجريد ، وبعضُها ملون باللون الأسود أو الأصْفر أو الأحمر ، كما توجد كُفوف بشرية عملت بوضع اليد على الحائط بعد بخ اللون على اليد أو رسم خطوط حولها . وطبع اليد على الحوائط والجدران موجود عند الأستراليين الأصليين وأستراليا الحديثة وفي ريف مصر .

ولم يقتصر التَّصوير في العصر الحجري على هذه الصُّور البُدائية ، بل تطور إلى ملاحظة التَّناسب والتَّفاصيل ، كما استخدم التَّظليل استخدامًا خاصًّا مثلما نرى في صورة البقر الوحشي ، وصور الخيول المتوحشة ذات الأرجل القصيرة والمَعْرَفة الغزيرة والشَّعر الطويل الخشِن الذي يتدلى من البطن . وإذا كان الفنان لم يعبر عن العمق والحيز بطريقة خداع البصر – فإنه استعمل المساحات استعمالاً ناجحًا ، على أساس تصوير السَّطح ذي البعدين دون أي عمق وَهْمي . وفي كهوف إسبانيا نجد صورًا تمثل الإنسان تمثيلاً طبيعيًا ، أمّا صور الصَّيد والحيوان فمن الواضح أنها كانت تقوم بوظيفة سحرية أو دينية أكثرَ منها وظيفة فنية ، وكان

للفنان قدرة واضحة على تصوير الحركة والعناية بالأجزاء المهمة وإهمال التفاصيل غير الضرورية بهدف إحداث تأثيرات محددة ، كما يفعل الفنان الحديث تمامًا .

وتطوَّر التَّصوير في العصر الحجري إلى الموضوعات التي تعبر عن فكرة معينة أو منظر للرَّقص أو الصَّيد أو القتال أو بعض المضامين الاجتماعية مثل جمع العسل من الأشجار . ونظرًا لأن التَّعبير المباشر والبسيط عن المضمون كان الهدفَ الأساسيَّ من الصُّورة - فقد صرف الفنان النَّظر عن التَّفاصيل الدَّقيقة للوحدات المكوِّنة للتَّشكيل . وفي مرحلة تالية أوضحت بعض الرُّسوم الفَخّارية استخدامه لبعض الوحدات الهندسية الزُّخرفية والعضوية البسيطة .

أمّا التّاريخ الفعلي والمحدد لفن التَّصوير فيبدأ في مصر ، ومن الواضح أن إيمان المصري القديم بالحياة الأخرى الخالدة قد منح فنَّ التَّصوير المصري خاصَّةً والفنَّ التشكيليَّ المصري عامَّةً طابعهما المميز . فمن عصر ما قبل الأسرات وصلت إلينا نماذج كثيرة من الأواني الفَخّارية المزينة بالصُّور الملونة ، التي ألقت الضَّوءَ على معتقداتها الدينية ونشاطها التِّجاري . وبعد ذلك مع بداية عصر الأسرات أصبح المجال الرئيسي للمصوِّر المصري هو الرَّسم على حوائط المقابر والقصور ، ولذلك لم ينفصل عمله عن عمل المهندس والنَّحّات . وفي الدولة القديمة لم يكن التَّصوير فنًّا مستقلًّا بذاته بل كان تابعًا بصفة عامة للنَّحت البارز . أمّا في الدَّولة الوسطى فقد أصبح التَّصوير على الجدران فنًّا مستقلًّا ؛ إذ إن جدران المقابر المحفورة في الصُّخور الصُّلبة والخشنة كانت تستعصي على النَّحت ، ولذلك ترك الفنان الإزميل إلى الفرشاة بعد أن غطى الجدران الخشنة بطبقة من الجِصِّ ، رسم عليها الأشكال بخطوط بارزة مع استخدام مربَّعات تقسيمية لضبط النِّسَب وشغل الفراغ بالألوان المناسبة . وكانت الموضوعات الأثيرة تتمثل في مناظر الصَّيد ،

والولائم ، وتقديم القرابين ، والعمل في الحقول ، وبرك الماء ، والأسماك والطُّيور والنَّباتات المائية . وفي عهد توت عنخ آمون بدأ الفنان رَسْمَ الصُّور التَّوضيحية على الأثاث .

وإذا انتقلنا إلى الإغريق فسنجد أن التصوير نشأ موازيًا للنَّحت ، يتضح هذا في الصُّور المرسومة على الأواني التي قلدها الرُّومان ، أمّا الصُّور الأصلية – سواء على الأواني أو الجدران – فلم تستطع الصُّمود للزَّمن كما فعلت الصُّور المصرية القديمة من قبل . وقد حاول المصوِّرون الإغريق عمل تجاربَ في المنظور والظِّل والنُّور واللَّون ، لكن الخط بالنِّسبة لمعظمهم ظل أفضل وسيلة للتَّعبير ، وهي التَّقاليد التي انتقلت بحذافيرها تقريبًا إلى فن التَّصوير الرُّوماني الذي واكب النَّحت في زخرفة المباني وصور الجدران الموجودة إلى الآن في مدينة بومبي ، والتي رُسمت بطريقة الفرسكو التي تستخدم الألوان المائية على مَصيص رَطْب ، بحيث تمتزج بالسَّطح كيميائيًّا . وكان البياض سميكًا جدًّا وأمكن الاحتفاظ به رَطْبًا لمدة طويلة ، مما منح المصور وقتًا مناسبًا لكي يُتقن عمله . وكانت الألوان برّاقة مع استخدام الأحمر والأسود لتحديد مساحات الصور ، كما كان الفنان الرُّوماني يصور العمائر والأعمدة والنَّوافذ ، وفي خلفيتها الحدائق كوسيلة للإيحاء بالرَّحابة والاتِّساع المريح داخل المنزل أو القصر . وقد اهتم الفنان الرُّوماني بالصُّور الشَّخصية التي رسمها داخل أُطُر مربعة أو مستديرة وسط الجدار ذي اللَّون الواحد ، وتمثل صاحب المنزل . واهتم هذا الفنان أيضًا بالصُّور الدينية التي ترسم داخل المعابد .

وفي آسيا اشتهرت الهند والصِّين واليابان وفارس بأنواع مختلفة من التَّصوير النَّابع من البيئة ؛ ففي الهند تشكَّل التَّصوير طبقًا للتَّعاليم الدِّينية ، ومن أقدم

النَّماذج الصُّورُ الموجودة في كهوف أجانتا في ولاية حيدر أباد ، التي غطى الفنان الهندي جدرانها وأسقفها بالصُّور التي تقترب في أسلوبها من التِّمبرا ، أو التَّصوير بالألوان الممزوجة ببياض البيض على طبقة رقيقة من الجِصِّ النّاعم ، وعليها رسم الفنان الأشخاص بالأحمر مع إضافة طبقة لونية - غالبًا خضراء - مع إضافة الألوان الأخرى وتحديد الخطوط الخارجية بالبُنِّيِّ أو الأسود . وكانت أحجام الأشخاص كبيرةً وتوحي بالسَّيطرة والسِّيادة . وفي المناظر المزدحمة للطُّقوس الدِّينية كان الأشخاص أصغر حجمًا وعلى شكل مجموعات ، مع إبراز تعبيرات الوجوه وأوضاع الأجسام وحركات الأيدي من خلال الاستخدام الواعي للخط واللَّون والضَّوء .

وفي الصِّين ارتبط التَّصوير بفن الخط والشِّعر . وحتى الآن لم يفقد الخط الصّيني صلته بالصُّور الاصطلاحية والمركبة ، كما كان لمضمون الشِّعر الصِّيني أثر في ربطه بالأشكال الخطية الجميلة . وقد استعمل المصوِّر الصِّيني نفس خامات الكتابة الخطية ، وهيَ الحبر الشِّيني والحرير أو الورق المخصوص ، واحتاج استعمال الفرشاة إلى مهارة فائقة وإحساس عميق ، سواء في الصُّور الجدارية أو الصُّور المعلقة على شكل مِلفات أو اللَّوحات المحفوظة في ألبومات ، وتميزت الصُّور الجدارية بالزَّخارف الضَّخمة التي توحي بالعظمة والبهاء ، وهي تشبه إلى حد بعيد الصُّور الجدارية في الهند . ومن المعروف أن الفن الياباني تأثر كثيرًا بالتَّصوير الصيني .

ومع بداية العصر المسيحي تجنب الفنانون تصوير الرُّسل والقديسين ، لكن القرون الأولى شهدت صورًا رمزية كصورة الحمامة والسَّمكة والسَّفينة والصَّياد والرّاعي . وبعد اعتراف الدولة الرُّومانية بالمسيحية ، اقتبس الفنانون القادمون من

الشَّرق صور آلهة الحب الوثنية متوَّجةً بالأزهار والطُّيور وأشجار العنب . وبمرور الأيام وافقت الكنيسة الرُّومانية على تصوير السَّيد المسيح والرُّسل والقديسين ابتداء من القرن الخامس ، كما كثر التَّصوير بالجير وبالفُسَيْفساء داخل الكنائس .

أمّا في العصر الإسلامي فقد أقبل المسلمون على استعمال صور الحيوان في زخارفهم ، لأن الإسلام حرَّم تصوير الكائنات الآدمية . وقد استعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والغزال والأرانب والطُّيور الصَّغيرة بأنواعها ، كما رسموها مع فروع نباتية تتدلى من مِنقارها ربطةٌ حول رقبتها . ويلاحظ أنهم رسموا الحيوانات والطُّيور التي أَلِفوها في رحلاتهم للصَّيد ، كذلك رسموا حيواناتٍ خرافية ومركبة مثل الفرس ذات الوجه الآدمي . وكان الفنانون المسلمون أول من ابتدع الفن الذي عرف بالأرابِسك الذي يعتمد على العناصر غير الآدمية والحيوانية ، كما رُوعيَ في زخارف المساجد والمصاحف استبعادُ الكائنات الحية ، مما زاد من أهمية الخطاطين والمُذهِّبين . وعندما حاول الفنانون المسلمون رسم الأشخاص اتَّبعوا أسلوبًا خاصًّا لم يتقيد بالطَّبيعة ولا بالنِّسب ، بل وعرفوا أيضًا التَّصوير على الجدران في أيام الأمويين والعباسيين والفاطميين .

وفي العصور الوسطى لم يزدهر فن التَّصوير لأن الفنانين القوطِيين ركزوا على العِمارة والنَّحت ، ولكن بحلول عصر النَّهضة ازدهر فن التَّصوير الذي كان من أول رُوّاده الفنانُ الإيطالي جيوتو (١٢٦٦ – ١٣٣٧) الذي رسم لأول مرة أشخاصًا في حالة الحركة ، واهتم بإبراز الانفعالات النَّفسية عن طريق إبراز انحناءةٍ أو رفع الفم أو اتجاهِ نظرة العينين ، وركز على بناء الصُّورة بناءً معماريًّا محكمًا في مساحات وكُتل وخطوط ذات علاقات جمالية محددة . ثم جاء مزاتشو (١٤٠١ – ١٤٢٨) الذي عالج رسم الأشخاص مؤكِّدًا صفاتِهم الفرديةَ

في ثلاثة أبعاد كنتيجة لاستيعابه لاكتشافات عصر النَّهضة ، باستعمال المنظور العلمي والضَّوء . وبعده جاء بوتشيللي (١٤٤٤ - ١٥١٠) الذي انتقل بالتَّصوير من الموضوعات الدِّينية إلى تصوير كل معاني الحياة الواقعية ، وكل ما جاء في الأساطير الإغريقية من جمال مبهر وشاعري .

وكانت قمة عصر النهضة في القرن السادسَ عشرَ ، فقد تمثلت هذه القمة في ليوناردو دافنشي ، ومايكل أنجلو ، ورَفاييل ، وتيسيانو ، وتينتورتو وفيرونيزي وغيرهم . أمّا ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) فقد بلغ القمة في الفن والعلم في آنٍ واحد ، ومن أعظم أعماله صورة « العشاء الأخير » التي تستفيد تمامًا من العَلاقة الجمالية بين الخطوط الرأسية والأفقية ، وصورة « الجيوكندا » التي ترتدي مُسوح الغموض والروح الشاعريّة . أمّا عبقرية مايكل أنجلو فلم تبرز في النَّحت فحسب بل تجلت في التَّصوير أيضًا عندما أنجز صُوَرَه الجدارية العظيمة في كنيسة السستين بالڤاتيكان ، كما صمم قبة كنيسة القديس بطرس بروما . أمّا رَفاييل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) فتمتاز أعماله بالتَّكوين المحكم والنُّبل وبهاء الألوان وكمال الشَّكل الفني كما نجد في صورة « العذراء الجالسة » ، التي تتميز بالنَّقاء والرِّقَّة والحنان ، مع التَّكوين الدائري المحكم وجمال العلاقات بين مساحاتها المختلفة .

وقد أنجبت البندقية أعظم المصوِّرين الإيطاليين الذين اهتموا بالأشخاص وبالطَّبيعة في آنٍ واحد ، واعتنَوا بالشَّكل اللَّوني والسُّطوح الغنية بالقيم اللمسية؛ فقد أغرم تيسيانو (١٤٧٧ - ١٥٧١) بالأساطير القديمة ، كما رسم الصُّور الشَّخصية ، أمّا تينتورتو وڤيرونيزي فقد اشتهرا بتصوير الجماعات والحفلات في تكوين محكم وأشكال وألوان بالغة الرَّوعة في الإتقان والوعي التَّشكيلي .

وبالطَّبع لم يقتصر عصر النهضة على فن التَّصوير الإيطالي ، بل امتد ليشمل ألمانيا ، والأراضيَ الواطئة ، وإسبانيا ، وفرنسا ، ثم إنجلترا في مرحلة متأخرة قليلاً . ففي ألمانيا برز دورار (١٤٧١ - ١٥٢٨) الذي مارس الحفر في الخشب ، والتَّصوير الدقيق ذا الخيال الخصب ، كما برز هولبين (١٤٩٧ - ١٥٤٣) الذي قام بعمل كثير من الصُّور الشَّخصية لكثير من العظماء ، مثلما فعل في إنجلترا عندما صور مظاهر وشخصيات عصر هنري الثامن .

أمّا الأراضي المنخفضة أو الواطِئة فقد أنجبت الأخوين الفلمنكيين هيوبرت ڤان إيك (١٣٦٦ ؟ - ١٤٢٦) وجان ڤان إيك (١٣٧٠ ؟ - ١٤٤١) اللَّذين ابتكرا استخدام الألوان الزَّيتية في التَّصوير، وكان هيوبرت متأثرًا بالموضوعات الدِّينية والرُّوحية ، أمّا جان فقد وضع فنه في خدمة واقع الحياة اليومية . كما أنجبت الأراضي الواطئة الفنانين الهولنديين الرُّوّاد من أمثال روبنز وڤان دايك وهالز ورمبرانت ، الذين جمعوا بين الصُّور الشَّخصية والمناظرِ الطَّبيعية . وكان روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) من القمم التي أجادت تصوير موضوعاتٍ شتى ، وعبر عن الطَّبيعة بأشكال في منتهى القوة والإحكام ، مما يدل على تمكُّنه البالغ من أسرار فنه وصنعته . وقد قام بمهام فنية في إسبانيا وإنجلترا ، وكانت ناجحة في الجمع بين الفن والسِّياسة . أمّا ڤان دايك (١٥٩٩ - ١٦٥١) فقد تميزت صوره الشَّخصية بالتَّعبير الذي يجمع بين القوة والانطلاق والرَّشاقة واللُّطف ، كذلك امتازت صوره الدِّينية بجمال التَّكوين والدِّقة ، ومن أشهر إنجازاته صورةُ شارل الأول ملك إنجلترا . أمّا رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) فكان رائدًا كبيرًا في استعمال الضَّوء استعمالاً مبهرًا ، كشف به عن القوانين الجمالية التي تحكم الظِّل والنُّور .

وفي إسبانيا نبغ ڤلاسكويز (١٥٩٩ - ١٦٦٠) والجريكو اليوناني الأصل

(١٥٤٨ - ١٦١٤) وغويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) . وقد اشتهر ڤلاسكويز بصوره التي رسمها لبلاط فيليب الرّابع ، وكان من الرُّوّاد الذين استطاعوا تصوير جوٍّ نفسيٍّ خاص يَشع من صوره ويتشبع به المُشاهِد . أمّا إلجريكو فقد عبر عن موضوعات دينية لكنه كان رائدًا في توظيف التَّناسُب لخدمة التعبير الفني بحيث استطالت شخصياتُه لتوحي بنوعٍ من السُّموِّ والرِّفعة . أمّا غويا فقد منح التَّصوير دفعات من الدَّم السّاخن والسُّخرية اللاذعة التي انتقد بها حياة القصور بما فيها من خلاعة وتبذُّل ، ذلك لأن وعيه السِّياسي قد منحه جرأة لم تتوفر للفنانين الآخرين .

وفي فرنسا ظل التصوير مقصورًا على الموضوعات الدِّينية وصور الملوك والأمراء حتى القرن السابعَ عشرَ ، حين زاد الاهتمام بمظاهر الطَّبيعة ومَكامِن جمالها على يَدَيْ كلٍّ من كلود (١٦٠٠ - ١٦٨٢) وبوسان (١٥٩٤ - ١٦٦٥) ، ومع ذلك كانت القيود الرَّسمية على المصوِّرين تفرض عليهم موضوعاتٍ تقليديةً باعتبار أن المناظر الطَّبيعية والحياة اليومية كانت تعتبر من الموضوعات التي لا تستحق اهتمام كبار مصوِّري الدَّولة . وبالرَّغم من هذه القيود اتَّجه المصور الفرنسي واتو (١٦٨٤ - ١٧٢١) إلى الطَّبيعة ، ينهل منها في أعماله ، وذلك بعد أن رأى صور روبنز في قصر لوكسمبرج وأعجب بها إعجابًا شديدًا أشعل موهبته الفريدة ، وأثار حساسيته الفنية ، وحبه للرَّشاقة والتَّكامل الجمالي .

أمّا في إنجلترا فقد بدأ التَّصوير الإنجليزي الصَّميم على يَدَيْ هوجارث (١٦٩٧ - ١٧٦٤) ، الذي برع في استخدام الألوان بأسلوب يخدم أغراضه في النَّقد الاجتماعي ، والتَّهكُّم على مظاهر الحياة الإنجليزية المعاصرة . ثم تلاه رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) ورومني (١٧٣٤ - ١٨٠٢) ، وغيرهما من المجموعة التي

ظهرت في حوالى منتصف القرن الثامنَ عشرَ وتأثرت بصور روبنز وڤان دايك وتسيانو . كما انطلق بعض المصوِّرين الإنجليز لتصوير الطَّبيعة ومحاولة سَبْرِ أغوارها بأسلوب تحليلي دقيق ، مما يُعَد تمهيداً لبداية ظهور المدرسة الانطباعية . من هؤلاء المصورين كونستابل (١٧٧٦ - ١٨٣٧) ، وتيرنر (١٧٧٥ - ١٨٥١) . وكان إنتاج تيرنر ضخمًا للغاية وخاصةً في مجال تصوير البحر والسَّماء التي جسدها بحساسية فائقة تجلت في استخدامه للضَّوء في أوقات مختلفة من النَّهار .

وفي ظل الثَّورة الفرنسية التي امتد تأثيرها إلى أوربا كلِّها ، تغيرت مفاهيم التَّصوير التَّقليدي ، وانتقلت من بلاط الملوك والأمراء إلى خارجها حيث النّاسُ والطَّبيعة والحياة اليومية العادية . وكان داڤيد زعيمَ المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تميل إلى استخدام الخطوط الصّارمة والألوان القاتمة ؛ للتَّعبير عن موضوعات خالية من الانفعالات التّافهة . وقد تبعه تلميذُه آنجر ، لكن أعماله كانت أكثر رقةً وحساسية ، بحيث يمكن اعتبارُها تمهيداً للمدرسة الرُّومانسية ، التي بدأ أولى إرهاصاتها جيريكو حين حطم قواعد الفن الكلاسيكي ورصانته في صورته عن كارثة السَّفينة ميدوزا ، وبذلك حدد ملامح المدرسة الرُّومانسية التي تميل إلى الموضوعات الميلودرامية والمبالغةِ في الحركات وإبراز العنف أو القسوة تحقيقًا للإثارة العنيفة داخل المشاهد . وعلى الرَّغم من أن الرومانسية بلغت قمتها في لوحات ديلاكروا النّابضةِ بالحب والحركة والألوان المعبرة - فإن ازدهار الرُّومانسية لم يستمرَّ أكثر من الرُّبع الأول من القرن التاسعَ عشرَ ، بعده ذبلت وجفت ينابيعها تمامًا .

ثم ازدهرت المدرسة الواقعية على يَدَيْ كلٍّ من دومِييه وكوربيه . وقد بدأ دوميه حياته في الصّحافة رسامًا للكاريكاتير الذي يعالج مشكلات المجتمع كالفقر

والجهل والظُّلم والمرض ، ولذلك سَخِرَ من الأغنياء ومسئولي الحكومة المُرتشين. وقد جسدت صورهُ كل هذه المعاني من خلال التّكوين المُحكَم وتوزيع الكُتل وإيقاع الخطوط . أمّا كوربيه فقد اعتبر تسجيل الواقع من أسمى أهداف فن التّصوير بهدف مساعدة الناس على إدراك أبعاد هذا الواقع ، ومن هنا كانت بساطتُه في استخدام الخطوط والألوان حتى يصلَ مضمونه الاجتماعي بأسرع ما يمكن .

أمّا مونيه فقد انتقل بالتّصوير من الواقعية إلى الانطباعية ، عندما أهمل الخط واعتنى بالمساحات اللّونية لتسجيل الإحساس البصري الخاطف للضّوء في لحظة معينة . وقد واكبت المدرسة الانطباعية النّظريات العلمية الحديثة في تحليل الضّوء ، فاستفادت منها في توظيف الألوان المضادة بحيث تتجاوز وتحدث انطباعات لم يجربها أَحد من قبل ، كما أحالت الانطباعية الألوان المركّبة إلى عواملها الأولى بِوَضْع لمسات متلاصقة من كلا اللّونين للحصول على اللّون المركب بدون افتعال يُدركه المُشاهد . وشارك مونيه في ازدهار الانطباعية كلٌّ من سيزان ورينوار وديغا ولوتريك .

أمّا المدرسة الوحشية في التّصوير فكانت - كمعظم مدارس التّصوير الحديث - انقلابًا ضد الكلاسيكية ، ولذلك تميزت بإطلاق الألوان إلى كل الآفاق غير المتوقّعة بحيث حلت محل التّجسيم الكلاسيكي ، كما ركزت على التّوفيق بين الألوان المتناقضة مع تجريف الأشكال وإعادة صياغتها . وقد مهد لهذه المدرسة ڤان غوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) الذي تفنن في استخدام ضربات الفرشاة لإحداث الانطلاق والتّنوع والعمق ، مع تركيزه على اللّون الأصفر أو الكريم الذي يرمز به إلى الضّوء والحب وشتى الانفعالات الجياشة . كما شاركه غوغان الذي عمد إلى

اتّحاد الطّبيعة والفكرة مع المبالغة في تصوير أشكال الطّبيعة وإعادة صياغتها من جديد .

ثم جاء ماتيس ومعه فلامنك وديران متأثّرين بڤان غوخ وغوغان ، وعرضوا أعمالهم في صالون باريس عام ١٩٠٤ . وقد أطلق أحد النُّقاد على القاعة التي عرضت فيها أعمالهم « قفص الوحوش » ، وتحولت هذه التّسمية السّاخرة إلى اسم للحركة كلها . وقد حدد زعيمها ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) اتجاهاتها في رفض « المنظور » ، وإهمالِ التّخطيط الذي يساند اللّون باعتباره الحاكمَ بأمره في الصُّورة ، ويجب ألا تحدَّه حدود أو خطوط .

أمّا المدرسة النِّقاطية فقد اتخذت اتّجاهًا علميا على يَدَيْ سورا وزملائه ؛ فهم يُحللون ويُفلسفون فن التّصوير ، ويَخرجون بمعادلات أدت بهم إلى تفتيت الألوان نقطًا صغيرة ، تلتقي في تجمعات تثير لدى المُشاهد إحساسًا بذبذبة الضّوء وتكسُّره ، ولهذا عُرفوا باسم المصورين « المنقطين » « بوانتيست » . ولم يعش سورا ، رائدُ هذه المدرسة ، طويلاً ، ولكن ما تركه من آثار وما حققه پول سينياك ولوس في ذلك النّهج جعل لهذه المدرسة دورًا ثوريًّا كبيرًا في أوائل هذا القرن .

أمّا التّعبيرية فمدرسة ألمانية ، وإن بدأها البلجيكي جيمس أنصور ، والنُّرويجي إدوارد مانش ، ويمثلها كيرخنرو فولده وهوفر إلى جانب النّمسوْي أوسكار كوكوشكا ، والرُّوسي دي جاڤلنسكي . نشأت على تعاليم الانطباعيين ولكنها اعتمدت على الرّمزية ، مؤمنةً بالقوة التّعبيرية للون . ونلاحظ هذه الرّمزية للألوان في عناوين صورهم : « الفارس الأزرق » لكاندنسكي الذي طور رمزية اللّون إلى التّصوير المجرد ، وخاصةً عندما صادق پول كليه في عام ١٩١١ ،

وكوّنا مع جاڤلنسكي جماعة « الأربعة الزرق » الذين يعدون آباء التّجريد ، فقد سعَوا للتّعبير عن الشّكل النّقي المجرد عن التّفاصيل المحسوسة والذي لا ينطوي على أية صلة بالواقع .

وقد انقسمت التّجريدية إلى اتجاهين : الأول يسمى التّعبيرية التّجريدية ، ورائدها الرُّوسي كاندنسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) ، والثّاني يسمى التّجريدية الهندسية ، ورائدُها الهولندي موندريان . ويهدف كاندنسكي إلى الارتفاع بالتّصوير إلى مستوى الموسيقى ، مهمِلاً الأشكالَ الطّبيعية إلى البحث وراء القيم المجردة التي اعتبرها أكثر قدرة على التّعبير عن الحقائق النّفسية والانفعالية . أمّا موندريان فقد تزعم جماعة من الفنانين الذين تحمسوا للشّكل الهندسي النّقي وبخاصّةٍ المستطيلُ كأساس للتّصميم . ومن الفنانين الذين تأثروا بهذا الاتّجاه الفرنسي أوزنفان . أمّا في إنجلترا فيعتبر بن نيكلسون من أبرز الفنانين التّجريديين فيها .

أمّا التّكعيبية فلم تعد الصُّورة عندها نقلاً عن الطّبيعة ، وإنما هي خلق عالم جديد ، خارج من بنات إحساس الفنان ، وتلعب فيه الأجسام المكعَّبة والأسطوانية والمخروطية دورًا أساسيًّا . وقد بدأ هذا النّهجَ جورج براك سنة ١٩٠٨ ، وقال عنه النّاقد فوكسيل : « براك يحقر الشّكلَ ، ويرجع كل شيء في الكائنات الحية والجَمادات إلى أشكال هندسية ، إلى مكعبات صغيرة . » وبلغت التّكعيبية قمتها في السنتين ١٩١١ ، ١٩١٢ ، ولكن الحرب العالمية الأولى فرقت أبناء هذه المدرسة : براك وفرنان ليجيه وجوان جري ، وجاء بابلو بيكاسو لينضم إليهم وليبزغ نجمه إلى درجة اعتبار النّاس التّكعيبية وقد تجسدت في فنان بعينه .

وقد استقر بيكاسو في باريس لأول مرة عام ١٩٠٠ وبدأ حِقبته « الزَّرقاء » ، ثم انتقل سنة ١٩٠٤ إلى الحِقبة « الوردية » ، بعدها انجذب إلى الفن البُدائي للزُّنوج ، وتحول إلى التَّكعيبية من ١٩١١ حتى عام ١٩١٤ ، ومنها إلى السِّريالية وما بعدها . وكانت السِّريالية قد ظهرت ملامحها منذ ١٩١٤ نتيجةً لأبحاث فرويد في العقل الباطن . وقد اتبع السِّرياليون طريقتين في التَّصوير : الأولى تعتمد على التَّجسيم الواقعي ، والثَّانية تُشبه الأسلوب التَّكعيبي المسطَّح ذا البعدين . وكان الفنان الإيطالي كيركيو قد استحدث تكويناتٍ مثيرة تتعارض مع قوانين الطَّبيعة كالظِّل المتَّجِه إلى مصدر الضَّوء مثلاً . أمّا الإسباني سلڤادور دالي فقد ابتكر ما أسماه بالهلوسة النّاقدة ، التي تستخدم رموز الأحلام لترتفع بالأشكال الطَّبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي لكن مع التَّجسيم الطَّبيعي لها . وهو نفس الأسلوب الذي اتبعه السِّريالي الألماني ماكس إيرنست ، أحد زعماء الدّادية ، والرُّوسي مارك شاغال ، والفَرنسي ماسون ، والإسباني ميرو .

وبصفة عامة فإن التَّجريد هو المتحكِّم في التَّيارات المعاصرة ، وهو فن لا يمكن أن يفهم مجردًا ، إنما يجب علينا أن نتابع مدارس التَّصوير التي ذكرناها لندرك مصدر الابتعاد عما يسمى « صورة » بالمفهوم التَّقليدي ، وأن نعرف أن التَّجريديين ينحون إلى تحويل الألوان والخطوط والأحجام إلى نوع من الموسيقى التي تراها العين ولا تسمعها الأذن . وهم يمثلون شيَعًا لا نهاية لها ، فهم سيرياليون ، وتكعيبيون ، وداديون ، وأورفيوسيون ، وموسيقاليون ، ومستقبليون . . إلخ . وهذا أكبر دليل عملي على أن فن التَّصوير قادرٌ على احتواء كل ابتكارات العقل الإنساني في مجال الأشكال الفنية ، وذلك ابتداءً من عصور أهل الكهف وانتهاء بآخر مدارس التَّصوير في الرُّبع الأخير من القرن العشرين .

الفصل الخامس
الفنون التَّطبيقية

لا شك أن الفن الإنساني بدأ تطبيقيًّا قبل أن يرتبط بمعايير الجمال ؛ فقد ابتكره الإنسان لكي يلبيَ بعض حاجاته ، وعلى رأسها حاجته إلى المحافظة على الذّات . فمثلاً صنع الإنسان البُدائي عقودًا من أسنان الحيوانات المفترسة وصبغها باللون الأحمر ؛ حتى يكتسب قوة هذه الوحوش وقدرتَها على مجابهة الأخطار أو الهروب منها ، كما استخدم الأصداف بأشكالها المختلفة لإيمانه أنها تجلب الحظ وتحافظ على حياته .

لكن بعض الدّارسين يؤمنون بأن الإنسان – منذ عصوره الأولى – أحبَّ الفن لذاته الجميلة بدليل أنه نقش أغلب رسومه في أماكن يصعب الوصول إليها ، وليس في مداخل الكهوف لحمايته من الوحوش أو الأرواح الشِّريرة . ولذلك فالسِّحر ليس الدّافع الوحيد للفن وإلا تحول إلى فن رمزي أو مجرد تعاويذ لتحريك القوة السِّحرية . والدَّليل على ذلك أن الصُّور منفَّذة بمنتهى الواقعية الدقيقة التي تجلت أيضًا في قِطع الحفر والنَّماذجِ الطِّينية ذات القيمة الفنية الملحوظة .

وبالرَّغم من هذا المنطق المعقول ، فإن أصحاب هذا الاتِّجاه قد يعجزون عن تفسير صنع البُدائيين لتماثيل طينية للحيوانات ثم يصيبونها بالسِّهام . ومن الواضح أن هذه التَّماثيلَ صنعت بطريقة بسيطة وسريعة لهذا الغرض بالذّات ،

وذلك بقصد أن يحصل الصيّاد على قوة سحرية على الحيوانات المفترسة الحقيقية التي سيقوم باصطيادها بعد ذلك ، أو لعلهم - بالمفهوم الحديث - كانوا يقومون بنوع بُدائي من التَّدريب على الصَّيد . ويتضح هذا الجانب التَّطبيقي في الأشياء التي وصلت إلينا من العصر الحجري مثل الأواني الفَخّارية ، والمنسوجات البسيطة ، وفؤوس وبُلَط ، وإبَرٍ من العظم وعقود وأساور وأخزمة للأنف وأقراط . كذلك نجد أن اللَّوحات التي رسمها إنسان العصر الحجري ذات لون واحد ، ومن بُعْدَيْن دون ظِلٍ أو تجسيم ، ولم تكن مقصورة على الصِّفة الجمالية فحسبُ بل كانت تتضمن خبرات سحرية تطبيقية .

وكانت فنون التَّصوير والنَّحت والعمارة والخزف التي برع فيها المصريون القدماء ، فنونًا تطبيقية في المقام الأول . وما ينطبق على الفن المصري يمكن أن ينطبق على الفن الإنساني في الحضارات المتعاقبة ، حتى ظهور مذاهب الفن الحديث مثل التَّجريدية والتَّكعيبية والسِّيريالية ، وغيرها من المذاهب التي انفصلت تمامًا عن الواقع المَعيش . من هنا كانت ضرورة أن يقتصر مفهومنا للفنون التَّطبيقية على الفنون التي يستخدمها الصّانع أو الحِرْفي لإضافة لمسات الجمال الفني إلى إنتاجه أو سلعته . وهذا ينطبق - مثلاً - على الأواني والأثاث والمنسوجات التي وصلت إلينا من عصر الدَّولة المصرية القديمة ؛ فقد بلغت الأواني المصنوعة من الفَخّار أو الجرانيت أو المرمر درجة عالية من الدِّقة . وكانت أرجل المقاعد والأسِرَّة على شكل أرجل الحيوانات وامتاز الأثاث بالجمع بين تحقيق وظيفته ودقة صنعه وجمال زخرفته . وكانت الصَّناديق تصنع من الخشب المزيَّن بالعاج أو الآبنوس من أحجام وأشكال مختلفة ؛ لتؤدي وظيفة الصِّوان لحفظ الملابس والسَّتائر والحُلي والأسلحة وأدوات الزِّينة . وكانت أرائك الملوك

تزيَّن بصفائح الذَّهب والآبنوس والعاج ، وتُنَّجد بالجلد الأملس . وقد بلغت صناعة المعادن درجة عالية من الدّقة عن طريق الطَّرق والتَّخريم . أمّا النَّسيج فقد وصل الكتّان إلى مستوى الحرير باستخدام النَّول اليدوي ، وكانت المنسوجات الموشّاة تعلق على جدران القصور أو تظلل حدائقها .

وتطورت الفنون التَّطبيقية كما نجد في صناعة الحُلي الذَّهبية المطعمة بأحجار اللازَوَرد والفيروز . أمّا مجموعة توت عنخ آمون فتمثل قمة الفن التَّطبيقي التي بلغتها الحضارة المصرية ؛ فقد صنع الأثاث من خشب الأَرْز المزيَّن بالنَّحت والمغطَّى برقائق الذَّهب ، والعرش نفسه مصفَّح بالذَّهب ، ومطعم بالقاشاني والأحجار الملونة ، وقائم على أرجل أسد ، ومسانِدُه على هيئة ثعابين ذات أجنحة مدلاة ، ومسند الظَّهر يمثل صورة للملك وزوجته ، مرصعة بقطع الزُّجاج الملون الذي ارتقت صناعته ، التي تمثلت في مكاحل السَّيدات وأواني العطر وملاعق الدّهان وأمشاط الشَّعر المزخرفة .

أمّا الفنون التَّطبيقية في العصر السُّومري والآكدي ، فقد برعت في صناعة الأثاث والأواني والآلات والمعادن وخاصةً النُّحاسَ الأحمر ، الذي تم صبه وحفره بطُرق متقدمة مثل القوالب الخشبية المغطاة بالقار . أمّا الذَّهب فكان الصناعة المفضلة ، لدرجة أنهم صنعوا منه الأواني والخُوذات بشكل جميل ، يجمع بين دقة النِّسب وزخرفة السَّطح ونعومة الاستدارة .

كذلك صنعوا الآلات الموسيقية من الخشب المطعم بوحدات هندسية من الصَّدف واللازَوَرد والبرونز الذَّهبي ، وبأشكال حيوانات تلعب أدوارًا إنسانية .

ويبدو أن الأشوريين والكلدانيين والبابليين والفرس قد ساروا على نهج

السُّومريين والاكديين في الفنون التَّطبيقية ، لأننا نجد تطورًا بارعًا في صناعة الأثاث والأواني والمعادن سواء من حيث التَّصميم أو التَّنفيذ ، واستخدام البرونز في صناعة التُّحف الصغيرة ومقابض لبعض الأدوات التي بلغت القمة في الفن الزُّخرفي . أمّا الإغريق فلم يبلغوا نفس الدَّرجة من البراعة ، واقتصر الفن التَّطبيقي عندهم على الأواني الفَخّارية التي تستخدم في حفظ « خزين » البيت ، لكنها تدهورت أيضًا في القرن الرّابع قبل الميلاد ، ولم يتبقَّ سوى أشغال الذَّهب . وقبل العصر الهيلليني كان الذَّهب يستعمل من أجل لونه وملمسه وبريقه في التَّزين ، لكن هذه الصِّناعة تأخرت أيضًا في العصر الهيلليني ، وإن كانت هناك محاولات لتحسين مظهرها بإضافة الأحجار الكريمة .

أمّا الأتروسكيون الذين جاءوا إلى إيطاليا من آسيا الصغرى واستطاعوا احتلالها ، فقد أغرموا باستعمال البرونز الذي صنعوا منه أوعية لحفظ رماد الجثث بعد حرقها ، وتوابيت ومرايا محفور عليها مناظر من الأساطير على نمط المنتجات الإغريقية المستوردة ، التي تركت طابَعها على زخارف الحُلي بصفة خاصة . أمّا الرُّومان فكان اهتمامهم الزّائد بفنون العمارة والنَّحت والتَّصوير سببًا في عدم ازدهار الفن التَّطبيقي الرُّوماني .

وفي الصِّين واليابان ازدهرت الفنون التَّطبيقية وخاصةً في مجال الحفر في الأحجار الكريمة والمعادن ، وصناعة المنسوجات الحريرية والخزف الرَّقيق والقاشاني . وكانت أعمال البرونز بصفة خاصة تستخدم في الطُّقوس الدِّينية ، ولذلك حفرت عليها الرُّموز المرتبطة بهذه الطُّقوس . كذلك برع اليابانيون في صناعة الأثاث الذي يجمع بين الشَّكل الفني الجميل والخامةِ المناسبة لإبراز هذا الجمال ، وتفوَّقوا أيضًا في طباعة المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض . وكانت

الخامة والشَّكل واللَّون والزَّخرفة في نظرهم وحدةً لا تنفصم ، ومن هنا اكتسب الفن التَّطبيقي شخصيته المميزة .

وكان السِّر في تقدم الفن البيزنطي التَّطبيقي يكمن في استيعابه واستفادته القصوى من الفنون التي سبقته في بلاد الشَّرق مع استلهام لتقاليد الطُّقوس المسيحية ؛ فقد صنع البيزنطيون الصَّناديق الصغيرة المطَهَّمة بالمعادن الثَّمينة والأحجار الكريمة لحفظ المخلفات المقدسة ، والأيقونات التي تحمل صور القديسين داخل أُطُرٍ من النُّحاس المطروق المفرَّغ ، ومرصعة بالأحجار الكريمة ، أو مطعمة بمزيج من الذَّهب والفضة .

أمّا الفنان القبطي في مصر فيبدو أنه أراد تجديد أمجاد أجداده من المصريين القدماء ، بحيث نبغ في استخدام العاج في صناعة أدوات الزِّينة كالمكاحل والأمشاط التي زينها برسوم مختلفة ، تميل إلى الأشكال الهندسية والزَّخارف التجريدية التي لا تهتم كثيرًا بالأشكال الآدمية والحيوانية .

ثم تجلى الفن التَّطبيقي الإسلامي في الأندلس التي اشتهرت بصناعة التُّحف الجلدية عامة وتجليد الكتب خاصة ، ومن الواضح أنها تشبه جلود الكتب المصرية في العصر المملوكي ، وزخارفها مضغوطة في الجلد وعلى هيئة رسوم هندسية وأشكال متعددة متلاصقة ومتناسقة ، تتركز الوحدة الكبرى في النِّصف ثم تحاط بوحدات صغيرة في الأركان الأربعة .

أمّا الطِّراز الفاطمي التَّطبيقي فقد امتاز بالتُّحف المصنوعة من البِلَّور الصَّخري كما وجدنا في الأباريق ذات الشَّكل الكمثريّ . وبرع الفاطميون أيضًا في النَّسيج الذي أنشأت له الحكومة مصانع عرفت باسم « دور الطِّراز » ، التي أنتجت أفخر

أنواع المنسوجات المتعددة ، التي أقبلت على استيرادها دول عديدة . وأصبح النَّسيج الفاطمي مثلاً أعلى لصناعات مماثلة في صقلية والأندلس ، سواء من ناحية الخامة والصِّناعة ، أو من ناحية الطِّباعة والزَّخارف الهندسية والمجمعة على هيئة أطباق نجمية . كذلك أتقن الفاطميون صناعة المعادن وخاصةً الثُّريّات المعدنية والمِشْكاوات المصنوعة من الزُّجاج المموَّه بالمينا ، وكانت لهم إنجازات وإضافات جديدة في صناعة الفَخّار المطلي .

ولم تزدهر الفنون التَّطبيقية في العصور الوسطى لأن الفنان القوطي اقتصر على تقليد النَّماذج التي وصلت إليه من الفن البيزنطي ، ولذلك لم يخرج إنتاجه عن نطاق صناعة العلب والصَّناديق التي تحفظ فيها المخلفات المقدسة ، وكذلك كراسي الكنائس والقصور . واستمر عدم الازدهار في عصر النَّهضة لانبهار الفنانين بالتَّصوير والنَّحت والعمارة ، واعتقادهم بأن الفن التَّطبيقي هو حرفة لا تليق بالفنان الكبير . ويمكن القول بأن هذا الاتِّجاه استمر حتى ظهور مذاهب الفن الحديث في أواخر القرن التّاسع عشرَ وأوائل العشرين ، مما نتج عنه انفصام شديد بين الفن الجميل والفن التَّطبيقي بحيث لم يستفد أحدهما من الآخر .

وقد شغل هذا الانفصام كُلًّا من رجال الفن والصِّناعة على حدٍّ سواء ، ومنذ أوائل القرن العشرين بذلت جهود رائدة لربط الإنتاج الصِّناعي بالذَّوق الفني ، وخاصةً بعد أن ظهرت صناعات مثل صناعة الملابس الجاهزة والسَّيارات والمباني الجاهزة ، وغير ذلك من الأدوات والآلات والسِّلع التي تحتاج إلى لمسات الفن الجميل حتى يُقبل عليها النّاس ، وحتى تُضيف إلى الحياة لمحات مريحة للعين والذَّوق السَّليم . وفي القديم لم تكن هناك حواجز متبلورة بين الصّانع الحرفي والفنان المبدع ، ذلك أن الصّانع الفنان كان يتعامل مع الخامة بيده بحيث ينتج

سلعة أو أداة عليها بصماته الفنية المميزة . وقد سجل تاريخ الفنون التَّطبيقية مراحل المزج بين الفن والصِّناعة التي استمرت حتى عصر النَّهضة ، حين ظهر عمالقة الفن البحت في التَّصوير والعمارة والنَّحت ؛ فقد آمنوا بأن صناعة التُّحف المعدنية والأثاث والنَّسيج يمكن أن يقوم بها أي حرفي يتقن أسرارها ، لكن الوحي والإلهام والعبقرية لا تتجلى إلا عند الفنان المبدع الذي لا يسمح لنفسه بالخروج من محراب الفن إلى « ورشة » الحرفي .

لكن هذه النَّظرة تغيرت في أوائل القرن العشرين مع ظهور الإنتاج الصِّناعي الضَّخم وسيطرة الآلة على حياة الإنسان ؛ فقد دفعت المنافسة الرَّأسمالية المنتجين إلى استخدام كل وسائل جذب النَّاس للإقبال على منتجاتهم ، وكان الفن التَّطبيقي في مقدمة هذه الوسائل ، لدرجة أنهم كيفوا مصانعهم وآلاتهم بما يحقق رغبات الفنانين التَّطبيقيين القائمين على تجميل السِّلعة لترويجها . وتمثل هذا الاتجاه بصفة خاصة في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، عندما أنشأ جروبيوس في ألمانيا مدرسة الباوهاوس في عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٣٣ ، ثم امتدَّ نشاطها بعد ذلك إلى كل أوربا وأمريكا . وقد تركزت الدِّراسة في هذه المدرسة على إيجاد علاقة عضوية بين الإنتاج الصِّناعي والفن البحت ، عن طريق استيعاب المصمم للمشكلات الصِّناعية وإمكانات المادة المطروحة للتَّصنيع ، بحيث تتحول القيمة الجمالية إلى قيمة إنتاجية واقتصادية تدفع السِّلعة إلى الرَّواج والانتشار ، أي أننا عدنا في العصر الحديث إلى المزج بين الفن والصِّناعة ، ذلك المزج الذي كان ساريًا قبل عصر النَّهضة ، لكنه الآن مزج على نطاق واسع يصل في معظم الأحيان إلى مستوى الإنتاج العالمي ؛ مما يحتم على الفنان التَّطبيقي مراعاة أذواق عديدة في بقاع متباعدة ومختلفة من العالم ، ولعل صناعة الأزياء التي تتركز

عاصمتها في باريس توضح لنا إلى أيٍّ مدًى يتحكم الفنان التَّطبيقي في نوعية الملابس التي يرتديها الرِّجال والنِّساء على السَّواء ، بل إن صناعة ضخمة كصناعة السيارات - مثلاً - تكتسب شخصيتها المميزة ورواجها التِّجاري بفضل التَّصميمات التي يبتكرها الفنان التَّطبيقي ، ولذلك يقول بعض الباحثين إن دور بيكاسو بالنِّسبة للتَّكعيبية تبدَّى في الإنتاج الصِّناعي المعاصر ، وفي العمارة عند كوربوزييه ، وفرانك لويد رايت ، في حين أن الاتجاهات التَّجريدية المطلقة صبغت الجانب الكبير من الحياة الحديثة ابتداءً من تصميم ملابس النِّساء حتى تخطيط الشّارع الحديث ومحتوياته .

ويقول المفكر المعاصر جورج دوبي إن التصوير في الخمسينيات من هذا القرن خلق لنفسه قوانينه الخاصة باستبعاده للمحاكاة ، ولكن الطَّريق المسدود الذي سلكه التَّجريد والتَّطور الاجتماعي المتجه نحو الدِّيمقراطية يفرض على التَّصوير أن يكون شيئًا ثانويا . إن السِّينما والعمارة هما أكثر الفنون رواجًا في سنواتنا هذه لأنهما فن المجموع ، لذلك حكم على اللَّوحة الصَّغيرة بأن تتراجع إلى الوراء وتقبع في الظِّل ، أمّا مستقبل التَّصوير فيكمن في الفريسكو واللَّوحات الضَّخمة المعروضة في الأماكن العامة ، وإننا لنلحظ الآن بوادر هذا الاتِّجاه ، فهناك شاجال الذي قام بتصوير سقف أوبرا باريس ، وهناك أندريه ماسون الذي دُعي لزخرفة سقف المسرح القومي الفرنسي ، وهناك لوحة بيكاسو لليونسكو .

ولا يتفق جورج دوبي تمامًا مع جاستون بيكون في أن التَّجريد قد أدى إلى جديد ، فهو في نظر دوبي طريق مسدود ، لأن هذا التَّخصص الشَّديد لم يكن إلا سمةً من سمات المجتمع البورجوازي ، الذي يمثل الأفراد فيه مُشجِّعي الفن وحدهم ، أمّا الآن فقد تغيرت هذه النَّظرة ، وانتقلت الدِّيمقراطية إلى الفن . لقد

صار الإحساس بالجمال عملاً جماعيا وليس مقصورًا على فئات معينة ، ولذلك فإن اندماج الفنان التّشكيلي البحت في السِّينما والعمارة قد انتزعه من عزلته ، كما أن توجُّهه للمجموع قد أبعده عن التَّجريد ، ولكن ذلك لا يعني أنه قد تردَّى ورجع إلى الواقعية .

وانتهز الفنانون في الدُّول الاشتراكية الفرصة وأمسكوا بالخيط الجديد هربًا من القوقعة الأيديولوجية ، التي أحالت فنهم إلى نوعًا من الملصقات الدِّعائية ؛ فمثلاً نجد الفنان التّشيكي يادسلاف جاندل قد لجأ إلى اللَّوحات الحائطية الضَّخمة التي أقامها الفنانون المكسيكيون في لوحات سيكيروس أرسكو ، وثمايو ، وريفيرا ، و وجد في أسلوبها حلا لمشاكل التّشكيل التي يعاني منها العالم الآن ، سواء الاشتراكي أو الرَّأسمالي ، فهو يرى أن التَّصوير الحائطي الضَّخم يُنهي الحِقبة المغرقة في الفردية التي عرفها الفن البحت منذ أواخر القرن الماضي ، كما أنه يرفع عدد المتذوقين من الجماهير ويسمو بذوقهم العام أيضًا . كذلك يستطيع فن التَّصوير البحت أن ينتمي إلى فن العمارة من خلال التَّصوير الحائطي الضَّخم ، ويكونانِ فنا متكاملاً يساير التَّطور الاجتماعي المتجه نحو الدِّيمقراطية . ويقول يادسلاف جاندل إن البناء المعماري لا يبنى أولاً ثم تدرس بعد ذلك إمكانات التَّصوير على جدرانه ، وإنما يشترك المصور والنَّحات والمهندس المعماري في دراسة مشروع البناء ، أي أنه ليس هناك عمل منفصل أو تقسيم عمل ، فالثّلاثة يشتركون في دراسة المساحات والفراغات في المبنى ، ويساهم كلٌّ بخبرته ، يهدفون بذلك إلى التكامل في المبنى من الناحيتين النَّفعية والجمالية . وعندما يتمكن الفن التَّشكيلي البحت من القيام بوظائفه في مجالات العمارة والصِّناعة والإنتاج التِّجاري الضَّخم ، فإن الانفصام المفتعل بين الفن الجميل والفن التَّطبيقي يتلاشى من تلقاء نفسه .

الباب الثاني
المسرح

الفصل الأول
الإخراج المسرحي

ليس ثمة أحد من رواد المسرح ، جاهلاً كان أو غير مثقف ، لا يشعر باشتراك الممثل في تقديم المسرحية ، لأن الممثل ماثل أمامه ، وموجود في الصُّورة دائمًا ، وهو الوسيلة الحية التي تجعل من الشخصيات والعقدة والبنية التي يخلقها الكاتب المسرحي كائناتٍ مرئية ومسموعة . كما يعلم معظم رواد المسرح أن هناك شخصًا ألَّف المسرحية ، لكنه بالنسبة لهم شخص غير مرئي يتوارى في الظِّل بل وشخص ثانوي ، ولذلك لا تعرفه سوى نسبةٍ ضئيلة - منهم . وهذه النِّسبة تزداد في الضآلة إذا سألنا هذا الجمهور العاديَّ عن اسم المخرج ، بل إن بعضهم لا يدري أن هناك مخرجًا ، وإذا كان يدري فلا يعرف وظيفته على وجه التحديد ، ومن ثمَّ لا يهمه أن يعرف من هو كشخص ، خاصة إذا كانت الحركة في المسرحية سَلِسة وتتدفق في يسر ورشاقة ، والكلمات تفيض بأسلوب طبيعي وتقائي ، فيبدو كل شيء وكأنه يحدث تلقائيا ، بدلاً من أن يبدو كأنه تنفيذ دقيق لنموذج تم تصميمه بحِرْفية بالغة .

وعلى الرَّغم من عدم تألُّق اسم المخرج ، فإنه كالممثل أو النَّجم ، لا يمكن الاستغناء عنه أبدًا في عملية التَّوصيل ، ويكاد يكون من المستحيل أن نتصور فرقة

من الممثلين يعملون في تحضير مسرحية للعرض بدون توجيه المخرج . فلا بد أنهم لا يعلمون ما يصنعون ، أو إلى أين يتجهون ، أو كيف يلقون كلمات أدوارهم ! ولا بد بالتّالي أن يصبح إنتاج المسرحية شيئًا مختلطًا ومرتبكًا ، ويفتقد الشّكل والتّوافق – ذلك أن المخرج يباشر العمل المسرحيّ منذ أول لحظة بعد اقتناعه بالنّص وحتى آخر ليلة عرض له .

وأول عمل ينهض به المخرج هو توزيع الأدوار على الممثلين . فهو خطوة لا بد أن تبدأ على الطّريق الصّحيح ، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار ، فإنه يكون بذلك قد خطا خطوة كبيرة جدًّا نحو إتمام رسالته . إن توزيع الأدوار عملية شاقة وحساسة لأنها تتطلب قوًى خاصة من الإدراك ، تربط ما بين قدرات الممثل المرشح لأداء الدور وشخصيته ، والدور المطلوب منه أداؤه .

وتعتبر معرفة المخرج السابقة بالممثل وبالأدوار التي أداها من قبل ، عاملاً مساعدًا له وزنه عند توزيع الأدوار ، ومع ذلك فخبرته السابقة لا تعد مرشدًا أمينًا يعوّل عليه تماما ، لأن الممثل يمكن أن يصبح أسوأ أو أحسن مما كان عليه من قبل في أدوار معينة . وإذا لم يقتنع المخرج تمامًا بصحة اختيار ممثل معين لدور بالذّات ، فإن اختبارًا واحدًا أو أكثر في الإلقاء والأداء يصبح شيئًا جوهريًّا .

لكن المعتاد أن معظم الممثلين ، خاصة من ذوي الخبرة القصيرة ، يعانون من الرهبة أمام المخرج أكثر من رهبة المسرح أمام الجمهور ، لدرجة أن الإلقاء المبدئي يكون غالبًا اختبارًا شاقًّا ، يرفض معظم الممثلين بصراحة أن يؤدوه ، بحجة أن الإلقاء في حجرة أو حتى على منصة المسرح لا يبين ما يمكن أن تظهره أسابيع من الدّراسة والعمل ، وهذا صحيح إلى حد كبير ، برغم أن القراءة الأولى لا تعد إلقاءً تمثيليا ، ولذلك لا يعوّل كثير من المخرجين على ذلك عند اختبار قدرات

الممثلين . إن ما يبحث عنه المخرج هو اكتشاف لون شخصية الممثل إلى جانب قدرته على تجسيد الدَّور . وعادة فإن الممثل الذي لا يظهر فهمًا تلقائيا ومبدئيا لجوهر الشخصية التي سيؤديها من القراءة الأولى - لا يستطيع مطلقًا أن يؤدي دوره بنجاح. وإذا كانت الخبرة والدِّراسة من مستلزمات الممثل ، فإن في التَّمثيل، كما هي الحال في الفنون الأخرى ، يعتبر عمق الإحساس والإدراك شيئين أعظم خطرًا من الخبرة والدِّراسة ، ذلك أن معظم الممثلين يصلون إلى تفسير أدوارهم خلال أحاسيسهم أكثر منه خلال عملية التفكير التَّحليلي .

وفي أثناء عملية التَّوزيع يلعب المخرج دورًا أكثر من مجرد اختيار الممثل الصّالح لكل دَور في المسرحية ؛ إذ يجب عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة ببعضها بعضًا ، بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض المسرحي على نفس المستوى من الإتقان ، في تناغم أعضاء الأوركسترا الذين يعزفون سيمفونية واحدة . فمن المتوقع أن يشعر رُوّاد المسرح بعدم التَّجانس الذي ينتج عن عدم توافق الممثلين أثناء أداء أدوارهم .

أمّا التَّنافس القائم بين الممثلين حينما يظن كل واحد منهم أنه نجم المسرحية ، فغالبًا ما يؤدي إلى فقدان العرض المسرحي لتوازنه ؛ لانتشار عناصر النَّشاز فيه . فالفرقة في هذه الحالة تتحول إلى مجموعة من الممثلين الانفراديين ، كلٌّ يؤدي دوره بأسلوبه الخاص ، ويعيش كفرد منعزل في مجموعة أجدر بها أن تكون موحدة متناغمة . فهناك حقيقة لا يمكن تجاهلها ، وهي أن الممثل لا يستطيع أن يتفوق على الدَّور الذي يؤديه ، لأن وظيفته تنحصر في تفسير الشَّخصية كما أبدعها الكاتب المسرحي . فإذا قام بتزويق الدَّور أو أضفى عليه معانيَ أعمق أو أبعد مما قصده المؤلف - فإنه يعمل على إضافة شيء لا لزوم له ، مما يؤدي به إلى

أن يصبح هو نفسه كاتبًا مسرحيا ، أي يتخلى عن اختصاصه ليستوليَ على اختصاصٍ ليس من شأنه . وإذا كان من حق الممثلين أن يحسِّنوا أدوارهم حتى يظهروا بمظهر المُجيدين ، فليس من حقهم إدخال ما يُشتت انتباه الجمهور ، أو ابتكارُ بعض التَّفاهات التي تؤثر في كيان المسرحية برمَّتها . فمثلاً إذا أشعل ممثل عود ثقاب في نفس الوقت الذي يكون ممثل آخر يقول شيئًا هاما – فإن أثر حديثه سيضيع كليةً ، لأن العين في المسرح أكثرَ حساسيةً ويقظة من الأذن . ولا بد أن يكون المخرج يقظًا لمثل هذه الخُدع والألاعيب .

ومن بين الواجبات الهامة التي يؤديها المخرج أيضًا ، أن يختبر مدى صلاحية المناظر ومواقعها على منصة المسرح ، حيث تجري أحداث المسرحية . ولذلك لا بد أن يتعاون تعاونًا كاملاً مع مصمِّم المناظر منذ البداية ؛ حتى يتأكد من أن المناظر صالحة للمسرحية ، وأنها واضحة وموجودة في مكانها الصَّحيح ، وأن الأثاث ومستلزمات المسرح مرتبطة في الوقت نفسه بطريقة تجعل عملية استعمالها أمرًا سهلاً ودقيقًا ، وأن التَّفاصيل الفنية والمادية الأخرى منظمة تنظيمًا حسنًا . وعندما يتم الاتِّفاق على خُطة مُرضية وشاملة ، ينتقل المخرج إلى الخطوة التّالية وهو مطمئن ، بعد أن أصبح لديه القاعدة التي يمكن أن يُشيِّد عليها صرح المسرحية .

لكن أسلوب الإخراج المسرحي يختلف من مخرج إلى آخر . ويمكن أن يقال بصفة عامة إن هناك ثلاثة أنواع من المخرجين : المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص ، فيميل دائمًا إلى استخدام الممثلين كأدوات لإظهار قيم النَّص المسرحي وتجسيد أبعاده ، تمامًا كما يستخدم المايسترو العازفين لإبراز إمكانات العمل الموسيقي . وهناك المخرج الذي يميل إلى معالجة النَّص المسرحي كمادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم . أمّا المخرج الذي يرى أن وظيفته تتمثل في إبداعه

هو بوصفه مخرجًا ، فمن شأنه أن يستخدم كلا من النَّص المسرحي والممثلين ليستعرض تمكنه من الحِيَل والأدوات المسرحية بهدف إبهار الجمهور في النهاية ، وظهوره بمظهر النَّجم الحقيقي للعرض وإن لم يره الجمهور رؤية العين . وبديهيٌ أن كل واحد من هؤلاء المخرجين لا يمكن تسكينه على وجه التَّحديد في واحدة من هذه « الخانات » ؛ لأنه قد تظهر في العرض المسرحي الواحد كل هذه الميول مجتمعةً ، لكن كقاعدة عامة يمكن أن يدرك المُشاهِد العادي « الخانة » التي ألقى فيها المخرج بكل ثقله .

إن المخرج الذي يهتم بالنَّص المسرحي بصفة أساسية ، يميل إلى التَّركيز على سياق الأحداث ، والعلاقات القائمة بين الشَّخصيات ؛ فهو يسخِّر أدواته في الإخراج لكي يُبرز البناء الفني للنَّص ويجسِّده ، متتبِّعًا تطوُّرَه ونموه بوضوح وجلاء . ولا يعني هذا أن الممثل أصبح أقل أهمية ، بل أصبح من المحتم عليه أن يظل دائمًا في إطار الشَّخصية كما رسمها الكاتب المسرحي ، وأن يستخدم النَّص المسرحي كمرجع له في اختبار كل ما يتفوَّه به أو يفعله . فإذا كانت المسرحية ناضجة ، وكان الممثل متمكنًا من أدواته وشخصيته متكاملة ، وكان المخرج عليمًا بأسرار مهنته وأبعادها المتعددة – جاء العرض المسرحي مقنعًا إلى حدٍّ كبير ومُرضيًا من النَّواحي الفنية والفكرية والجمالية .

أمّا المخرج الذي يرى في النَّص مادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم – وهو غالبًا ما يكون ممثلاً أو سبق له التَّمثيل – فيميل إلى دراسة كل دور في ضوء الإمكانات والطّاقات الحركية الكامنة فيه ، والتي يمكن أن يستخدمها ويستغلها الممثل عند أداء دوره . فهو ينظر إلى المسرحية كسلسلة من المَشاهد المتابعة المرئية قبل أن تكون مسموعة ، وفي كل منها نقطة يجب إبرازها بكل

الوسائل الممكنة ، فينصبُّ اهتمام المخرج على أداء الممثل لدوره لا مع تطور عقدة المسرحية ونمو مضمونها الفكري ؛ أي أن العناصر التي يعمل المخرج على إبرازها هي عناصر مسرحية أكثر منها درامية . وعندما يكون النَّص المسرحي ضعيفًا والممثلون مجيدين ، .وهو أمر لا يُستبعَد حدوثه – فإن هذا الأسلوب في الإخراج ينجح إلى حدٍّ كبير ؛ لأن براعة الممثلين تُخفي عيوب النَّص ، لدرجة أن الممثلين المصابين بداء النُّجومية النَّرجسية يفضِّلون النُّصوص الهزيلة لإبراز تألقهم ، بل إن بعض النُّصوص يتم تفصيلها طبقًا لرغبات النَّجم .

وعندما تكون المسرحية متقنة البناء ورفيعة الفكر ، فإن أيَّ انحراف أدائي عن سياقها أو مبالغةٍ في إظهار مهارات الممثلين ، من شأنه أن يشوِّه البناء المتقن والشَّكل الجمالي الذي أبدعه المؤلف . ولذلك يهتم المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النَّص بفهم روحه وتوضيحها للممثلين ، لكنه لا يميل إلى التَّركيز على تعليم الممثلين كيف يؤدون أدوارهم ، بل يعتقد أنه بمجرد تفسير النَّص ودراسته نظريا وعمليا ، وتوضيح الأدوار المختلفة – فإنه يتحتم على كل ممثل أن يعمل على توصيل دَوره إلى النَّظّارة في إطار المفهوم العام للنَّص ، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك .

أمّا المخرج الذي يضع النَّص في خدمة البراعة الأدائية ، فإنه يقضي وقتًا طويلاً في توجيه التَّعليمات الفنية التَّفصيلية إلى الممثلين ، ويرحب عادة بالفرصة التي تواتيه لكي يبين للممثلين كيف يؤدي أمامهم دورًا بمهارة وإتقان . أمّا المخرج الذي يقوم بالإخراج من أجل الإخراج نفسه ، فغالبًا ما يكون استعراضيَّ النَّزعة ، يهمه أولاً الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسنح له أو يستطيع أن يخترعها ؛ فالممثلون في نظره دُمًى تتحرك بين أصابعه لتلائم مقتضيات اللُّعبة

المسرحية التي يمارسها . وقد برز اسما ماكس رينهارت وديفيد بلاسكو ، بوصفهما مخرجَيْن من هذا الطِّراز ، شَغَلا لسنوات طويلة مسارح أوربا وأمريكا بعروض لا تخلو من الذَّوق والأصالة ، وذلك باستخدام كل حيلة يمكن استغلالها في إبراز المناظر ، والإضاءة ، والملابس ، والجماهير ، والحركات المسرحية الشّاذة ، وغير ذلك من الحِيَل والخُدع والألاعيب التي لا تنتهي .

ومن الواضح أن المسرح من المرونة والشُّمول بحيث يمكن أن يتسع لكل نوع من أنواع الإخراج ، بل إن هذه الأنواع يمكن أن تتداخل بشكل أو بآخر في عرض مسرحي واحد . فقد يشتمل الإنتاج المسرحي الرَّفيع على براعة حركية بارزة ، أو إبهار في المَشاهد لا يؤثر في مصداقية النَّص . لكن بصرف النَّظر عن اتِّجاه المخرج في الإخراج ، فإنه يجب عليه بصفة عامة أن يترجم النَّص المسرحي إلى أداء ، وكذلك إلى ميكانيكية منصة المسرح . كما أن تنفيذ الإخراج الصَّحيح على منصة المسرح ليس بالأمر الهين ، ويجب أن تكون حركة الممثلين على المنصة محسوبة لتجسِّد كل خطوة دلالة درامية أو فكرية معينة ، من خلال تفاعلها مع كل عناصر العرض المسرحي وفي مقدمتها الحوار ، وذلك حتى تُحدِث أثرها في النُّفوس .

إن حَبْكَ الحركة على المنصة في أي عرض مسرحي يتطلب أن يكون لكل حركة معنًى ، سواء لتلقي الضَّوء على شخصية أو عاطفة أو فكرة بصفتها جزءًا عضويا في سياق حركة المرئيات المسرحية ، و وسيلةً لتجسيد نقطة بعينها في الحوار . وإذا كان في إمكان المخرج السِّينمائي أو التِّليفزيوني أن يبرز التَّعبير على ملامح الممثل بتقريب آلة التَّصوير من وجهه أو يده أو ساقه – فإن المخرج المسرحي لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا من خلال التَّحكم في حركات الممثل وسكناته

التي يمكن أن يراها الجمهور بوضوح ، خاصة هؤلاء الذين يجلسون في المقاعد الخلفية .

وغالبًا ما يتجاهل المخرج ، حتى لو كان هو نفسه مؤلف المسرحية ، التّوجيهات المسرحية التي يذكرها الكاتب المسرحي في مسرحيته ، والتي لا تعدو أن تكون أكثر من دليل على تحرك الممثلين على منصة المسرح . ويبدو أن توفيق الحكيم كان واعيًا بهذه الحقيقة ، خاصة في مسرحياته الأخيرة ، فقلل من توجيهاته المسرحية إلى أدنى حد ممكن . فالمخرج لا يستطيع أن يعتمد فقط على توجيهات عامة ، لأن من واجبه أن يشرح للممثل أدق التّفاصيل ؛ بحيث يشرح له متى يقف ، ومتى يجلس ، ومتى يسير أو يدور ، ومتى يُصغي إلى الحوار ، ومتى لا يُصغي إليه .

ومن النّادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على منصة المسرح بنفس التّطابق التّام الذي كتبت به . وهذه الحقيقة المعروفة تبرر دائمًا الاستشهاد بالقول المأثور لديون بوسيكولت : « إن المسرحيات لا تكتب ، وإنما تعاد كتابتها . » لكنه قول فيه كثير من التّجني على المفهوم النّاضج للإخراج المسرحي ، فمن الطّبيعي أن يعيد الكُتّاب المسرحيون كتابة مسرحياتهم ، مثلهم في ذلك مثل الشُّعراء والرِّوائيين ، لكن الأعمال الفنية الأصيلة قلّما يدخل عليها أي تغيير إلا فيما يتعلق بالتّفاصيل . والمسرحيات التي تعاد كتابتها عند الشُّروع في إخراجها غالبًا ما تكون مسرحيات هَزْلية تجارية ، أو ميلودرامية ساذَجة ، أو مسرحيات كُتبت حسب الطلب ليقوم ببطولتها نجم معين .

أمّا إذا كانت المسرحية قوية وناضجة ، فإن التّغييرات التي تدخل عليها أثناء التّدريبات ، وهي غالبًا ما تتم بناءً على رغبة المخرج ، وإنما يكون الدّافع إليها

توضيح الأثر الدِّرامي وتكثيفه . ومن النّاحية النَّظرية ، يجب أن تكون كل لحظة في المسرحية مفهومة ومثيرة للاهتمام ، لكن من النّاحية العملية فإن المسرحيات التي تحقق هذا الهدف قليلة العدد إلى حدٍّ كبير ، ومع ذلك فهذا هو الهدف الذي يعمل المخرج على تحقيقه بقدر الإمكان . وقارئ النَّص المسرحي لا يختلف كثيراً عن قارئ النَّص الشِّعري أو الرِّوائي ، في إهماله قراءةَ فقرات معينة أو إعادة قراءة الأجزاء التي غمضت عليه . لكن الأمر يختلف تمامًا في عملية الإخراجْ المسرحي، حيث يستحيل تفادي الأجزاء المُمِلَّة في المسرحية ، أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى في نفس العرض لغموضه على الجمهور .

من هنا كانت أهمية المآخذ أو الملاحظات التي تبرز في « البروفة » الأولى ، خاصة فيما يتصل ببعض الفقرات الطَّويلة أو المبهمة . بل إن العرض الأول بدوره يمكن أن يؤدي إلى ملاحظات جديدة نتيجةَ الاحتكاك العملي بالجمهور . ويتعمد بعض الكُتاب المسرحيين الإسهاب في توصيف الشَّخصيات وتجسيدها سواء من خلال التَّوجيهات المسرحية أو الحوارات المطوَّلة ، وذلك لكي يعطوا الممثلين فكرة أوضح عن شخصيات المسرحية بقدر أكثر مما يحتاج إليه الأداء ، وأيضًا لأن حذف أجزاء من المسرحية أيسرُ من إضافة أجزاء إليها ، وهو أمر مفيد للكاتب المسرحي لأنه يتيح له اختبار المادة قبل أن يقرر أي الأجزاء يجب حذفها . وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثل يستطيع بحركة أو إشارة أو نظرة أن يوصل ما يعجز الكاتب المسرحي عن توصيله من خلال الكتابة . وقد يثير سطر جادٌّ الضَّحك بسبب المبالغة في صياغته ، أو في معناه ، كما قد لا يثير سطر معين قُصِدَ به الإضحاك ، ضحكَ النَّظارة ، لأنه لم يُعَدَّ الإعداد الصَّحيح لخطأ في ترتيب كلماته أو في موقعه في السِّياق . إن المخرج يصل إلى هذه الاكتشافات ، واحدة بعد الأخرى ، عندما تدب الحياة في جسم النَّص الجامد على منصة

المسرح ، ويُصبح بناءً ملموسًا ومرئيًّا أمام كل الأطراف المعنية .

ومن الأهمية بمكان أن يدرس المخرج علم النَّفس ، بالإضافة إلى ثقافاته المتعددة الأخرى ؛ حتى يمكنه أن يؤديَ مهمته المعقدة وعمله الصَّعب بطريقة ترضيه هو نفسه قبل أيِّ إنسان آخر . فعلاقته بالممثلين أشبه ما تكون بعلاقة الوالد بولده ، حتى لو كان أصغر منهم سنًّا . فلا بد أن يكتسب ثقتهم ويخفف من وطأة شكوكهم ، ويعرف متى يمتدح ومتى يلوح بسوطه في الهواء . ولا يستطيع أن يُدرك مدى أهمية ارتفاع الرُّوح المعنوية وراء الكواليس ، سواء في عملية الإخراج أو العرض ، سوى أبناء المسرح نفسه . ويتوقف مستوى الرُّوح المعنوية على المخرج إلى درجة كبيرة جدًّا ؛ فقد لا يشعر الجمهور بوجود المخرج ، لكنه المسيطر والمهيمن على كل شيء أثناء فترة الإخراج أو العرض الحرجة . إنه المايسترو الذي بدونه يمكن أن تتحول المعزوفة المسرحية إلى نشاز مرفوض من الجمهور ، الذي جاء للمتعة الفنية وليس للتَّوتر النَّفسي .

إن المخرج هو حَلْقة الاتِّصال العضوي بين كل عناصر العرض المسرحي ، وبدونه لا يحدث تفاعل حقيقي فيما بينهما . فهذه العناصر هي التي تحدد شكل المسرح والطَّريقة التي يؤدي بها رسالته ، وبذلك يؤثر المخرج تأثيرًا فعّالاً وشاملاً في توصيل الدِّراما ، وإلى حدٍّ ما ، في طريقة إبداعها . فهو ليس مجرد فنان له أسلوبه المتميز ، بل قائد نفسي واجتماعي في مجال إدارة البشر ، ذلك أن جزءًا من هذه العناصر هو في حقيقته نفسيٌّ واجتماعيٌّ أكثر منه إبداعًا فنيا ومسرحيا ، إذ يتمثل في حوادث بيئية قد لا يكون لها علاقة بالدِّراما بوصفها فنا ، لكنها في الوقت نفسه تدخل في طبيعة تكوين العمل المسرحي في حد ذاته . وهذه العوامل النَّفسية والبيئية ليست مرتبطةً ومؤثرة في فريق العمل المسرحي فحسب ، بل

مرتبطة بجمهور النَّظّارة أيضًا ؛ إذ إن هناك عوامل بيئية تؤثر في نوعية تَقبُّله واستيعابه للعرض المسرحي . ولذلك فإن أيَّ بحث في طبيعة المسرح كمؤسسة لا يكمل إلا إذا تم تحليل خصائص هذه العناصر ودراستها و وظيفتها في عملية التَّوصيل الذي يعد من صميم عمل المخرج .

وإذا كانت مهمة المؤلف المسرحي أن يكتب ما يمكن أداؤه - فإن مثل هذا التَّفاعل الإيجابي لا يتم إلا من خلال المخرج الذي يملك أدوات التَّوصيل بين منصة المسرح وقاعة المشاهدين . ذلك أن للإخراج المسرحي لغةً وإمكانات ومفردات لا بد أن يعيَها المؤلف حتى يمكنه التَّعامل مع المخرج في يُسر وسلاسة ، بحيث يصبح الاثنان أبناء حرفة واحدة تكشف لهما عن كل أسرارها . وهذا يفسر عدم قدرة عدد كبير من الشُّعراء والرِّوائيين البارزين على الكتابة للمسرح ، فالمسرحية المكتوبة تشبه المِدْونة الموسيقية إلى حدٍّ كبير ، لا تتواجد بالفعل إلا عندما يقوم المخرج بعزفها . ولا يوجد مؤلف موسيقي قادر على كتابة المدونة إلا إذا كان خبيرًا بكل أصول الصنعة الموسيقية . بل إنه يسمع بأذن الخيال الأنغام والألحان والتراكيب الهارمونية وهو يخطها على الورق .

وليس بمستغرب أن بعض كبار الكُتاب المسرحيين العالميين كانوا مخرجين وممثلين ، ومن أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير . ولقد ألَّف كثيرون غيرهم مسرحياتهم وهم يفكرون في ممثلين معينين ، وفي طريقة شبه محددة لإخراجها على المنصة دون أن يكونوا محترفين للإخراج أو خبراء فيه . وحتى عندما يُبدع المؤلِّف المسرحي مسرحية دون أن يفكر في ممثلين معينين ، فإنه من البديهيِّ أنه يَعي ما سيفعله الممثلون ، وما سيكون عليه وقع الحوار على مسامع النَّظّارة عند إلقائه على منصة المسرح . فإن لم يكن واعيًا بكل هذا ، فلا بد أن يعجز المخرج

عن توصيلها بطريقة فعّالة إلى النّظّارة . من هنا كانت حتمية التّغييرات التي يطلبها المخرج لنقل المسرحية من لغة النّص المنشور إلى لغة العرض المسرحي .

إن كل كاتبٍ مسرحيٍّ كبير يعلم تمامًا ما يَدين به للمخرجين من ذَوي الفن الرفيع ، الذين يجسّدون القِيَم الفنية والجمالية والفكرية التي تتضمنها وتمثلها مسرحيته . وهو يرى أيضًا عواقب وقوع مسرحيته بين يَدَيْ مخرج غير متمكن أو عاجز عن استيعابها بكل أبعادها . يكفي مثلاً أن تضيع قيم مسرحيته لأن أدوارها وُزِّعت على الممثلين بطريقة خاطئة ، أو كان الممثلون يُعوِزهم التّوجيه الفني المناسب من المخرج . وقليل من رُوّاد المسرح يستطيعون أن يفرقوا بين النّص الضّعيف والإخراج الضّعيف . حتى النّاقد المسرحي غالبًا ما يُلقي اللّوم كله على الكاتب المسرحي ، عندما يكون المخرج هو المسئول عن الخطأ .

وبذلك يصبح لزامًا على الكاتب المسرحي أن يضع في اعتباره ، وهو يُباشر عملية كتابة المسرحية ، أن توصيل المسرحية يتوقف إلى حدٍّ كبير على أسلوب الإخراج وقدرة المخرج على تطويع الممثلين الذين يمكن أن يتحولوا بين يديه إلى آلات موسيقية ، يعزف عليها بمهارة المدونة المسرحية التي أبدعها الكاتب . ولا شك أن أثر هذا التّوصيل قد يزداد حيوية بفضل استفادة الممثلين من تعليمات المخرج القادر على استخراج قدراتهم الفّذة وبصائرهم النّافذة ، وهي قدرات وبصائر قد تكون خافية عنهم أنفسهم . إن المسرح يبدو في أحسن حالاته عندما يعبِّر الكاتب المسرحي عن مسرحيته بطريقة تهيِّئ للمخرج الفرصة لاستخدام مواهبه وتوظيف خبراته واستغلال ثقافاته بأكملها ، من خلال استخدام كل الفنون المسرحية التي بين يديه ؛ ليوصِّل إلى الجمهور ما يحاول الكاتب المسرحي أن يعبر عنه .

الفصل الثاني
الدِّيكور المسرحي

تتمثل الوظيفة الدَّرامية والفنية التي يقوم بها الدِّيكور المسرحي في مساعدة المُشاهد على تصور البيئة المادية التي ينبع منها الحدث الدرامي ، وذلك من خلال كل الموجودات المرئية والمسموعة على المنصة ، وأحيانًا تمتد لتشمل قاعة المتفرجين أيضًا . وهذه العناصر تنقسم بصفة عامة إلى أربعة أنواع : العنصر الأول يتمثل في الخلفية التَّشكيلية التي يمكن أن تكون بناء ثابتًا ، أو تكوينًا معماريًّا ، أو منظرًا مرسومًا ، أو ستارًا خلفيًّا مرسومًا ويمكن تحريكه وتغييره طبقًا للنَّص الدرامي . والعنصر الثاني يتمثل في الكواليس أو الجوانب أو الأجنحة ، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة ، مرسومة ومرتبة للإيحاء بالعمق أو البعد الثالث ، أو عبارة عن تشكيلات معمارية مجزَّأة بأسلوب معين . والعنصر الثّالث يشمل كل الجزئيات المتحركة أو الثّابتة التي تشغل سطح المنصة مثل قطع الأثاث أو الصُّخور المصممة أو المرسومة خِصِّيصًا ، أو الأشجار . . إلخ . أمّا العنصر الرابع والأخير فهو مقدمة المنصة التي تبدو غالبًا على شكل إطار مشيد أو مرسوم ، ويفصل بين المنصة والجمهور .

وقد اختلفت أهمية واستخدام هذه العناصر الأربعة عبر تاريخ المسرح الطَّويل . أمّا التّاريخ الفعلي للدِّيكور المسرحي فلم يبدأ إلا مع عصر النَّهضة حين تحول إلى فن له رُوّاده وأعلامه .

وقد اعتمد المسرح الإغريقي القديم فى إقامة منصته على أساس معماريٍّ بحت ، مع تطوير الحائط الخلفي بأبوابه الثّلاثة ، واستخدام بعض المناظر المرسومة التي نبغ فيها - فيما بعد - ڤيتروڤيوس في النِّصف الثّاني من القرن الأول قبل الميلاد ، وبولاكس في القرن الثاني الميلادي ، اللذان سجَّلا في كتاباتهما كل المعلومات التي وصلت إلينا عن المسرح القديم . فمنذ القرن الخامس قبل الميلاد شرع فنانو المسرح في استخدام الجزئيات المرسومة والمطلية مثل الصُّخور ، والمناظر المرسومة على ستائر الخيش . ولسنا متأكدين عمّا إذا كانت هذه المناظر توحي بالعمق أم أنها رسمت بأسلوب مسطح بُدائي . لكن الإغريق استخدموا أيضًا نظامًا أكثر تعقيدًا من هذا ، تمثل في السّتائر المرسومة والموضوعة وراء بعضها بعضًا ، بحيث تقسم المنصة إلى أجزاء تبدو تباعًا أمام المتفرج مع رفع ستارة وراء أخرى . أمّا التّكوينات المثلثة الأضلاع والتي اتخذت شكل المنشور - فقد ارتبطت بالخلفية المعمارية الثّابتة ، ومن المحتمل أنها كانت بجوار الأبواب .

وقد وصف ڤيتروڤيوس الدِّيكورات المسرحية التَّقليدية التي ارتبطت بثلاثة أنماط من الدِّراما ، فكانت ديكورات التّراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم الذي يُثير الرَّهبة في التّراجيديا ، والمعمارِ ذي الألوان المرحة في الكوميديا. أمّا في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البُدائية - فكانت الدِّيكورات الرَّعوية والرِّيفية هي السّائدة . لكن من المحتمل أن أوصاف ڤيتروڤيوس تنطبق على المسرح الرُّوماني الذي كان معاصرًا له أكثر من انطباقها على المسرح الإغريقي القديم .

وتطور العنصر الميكانيكي أو الآلي في المنصة بحيث برز أساسًا في الإفريز المتحرك الذي تراوح شكله بين نصف الدّائرة والمربع ، وكان يدفع عبر الباب

الأوسط بعد أن توضع عليه الجزئيات والأثاث الذي قد يمثل قاعة داخلية من قاعات القصر ، أو عرشًا ، أو مذبحًا ، كما كانت هناك سلة معلقة عاليًا مثل تلك التي جلس فيها سقراط وسط السَّحاب ، والتي كانت الآلهة تهبط منها على المسرح .

ولا شك أن المسرح الرُّوماني قد استفاد كثيرًا من إنجازات المسرح الإغريقي ، بل وأضاف إليها عندما استخدم المناظر المرسومة بأسلوب أكثر نضجًا واكتمالاً . وتُظْهِرُ الرُّسوم الجدارية التي تبقَّت لنا في مدينة بومبي أنهم عرفوا البُعد الثّالث الذي يوحي بالعمق داخل الصورة . ومن المحتمل أن هذه الدِّيكورات لم تكن متصلة بالخلفية المعمارية الثّابتة ، بل كانت تتحرك وتتنوع بحرية .

لكن تَطوُّر الدِّيكور المسرحي توقف في العصور الوسطى ؛ فقد اقتصر الأمر على تقديم المسرحيات الدِّينية داخل الكنائس . وفي البداية استخدمت جزئيات صغيرة تم ترتيبها أمام المذبح ، مثل المهد تحت سقف من القش ، وقبر المسيح . وبعد ذلك استخدمت منابر صغيرة مغطاة تحتوي على الأشياء المتعددة المرتبطة بالقصص المقدسة ، وكان البناء المعماري للكنيسة يصمم على أساس احتواء هذه المنابر الصَّغيرة التي كانت تحمل في تصميمها لمحات مرئية توحي بالمعنى الذي يمثله . أمّا المنبر الذي يشكل مدخل الجحيم فقد تفنن المعماريون في زخرفة إطاره بكل الجزئيات التي وردت عنه في الإنجيل .

وبحلول القرنين الرابعَ عشرَ والخامسَ عشرَ انتقلت المسرحية إلى الميدان الذي تقع فيه الكنيسة ، أو إلى موقع السُّوق ، وأصبحت الدِّيكورات أكثر ضخامة وتنوعًا ، وأصبحت المناظر المختلفة كيانات ضخمة تمثل الجنة ، والقدس ،

والجحيم . . إلخ . وقد تبارت الفرق الخاصة في إعداد جزئيات واقعية وستائر من الخيش المدهون بأسلوب بُدائي وبصور تخلو من البُعد الثّالث . أمّا عن ميكانيكا المسرح المعقدة فقد تمثلت في الأدوات التي تُوهِم بالطَّيران ، والنّافورات ، والحرائق التي تجسد الجحيم ، وغير ذلك من الحِيَل المسرحية التي أضافت الكثير إلى الجزئيات الواقعية والدِّيكورات الملونة . وفي إنجلترا وُضعت هذه الصَّناديق أو الأكشاك فوق عربات ، وكانت تسير في شبه مواكب إلى أن تصل إلى المكان الذي تصلح خلفيته الطبيعية كي تضفي جمالاً وبهاء على العرض المسرحي .

وفي عصر النَّهضة نبع فن الدِّيكور المسرحي من ثلاثة مصادر : المسرح الرُّوماني عندما أعيد اكتشاف كوميديات بلاوتس وتيرناس وسينيكا ، وكتابات ڤيتروڤيوس التي اعتبرها فنانو عصر النَّهضة الأساس العلمي والتّاريخي للدِّيكور المسرحي منذ الإغريق ، وكان المصدر الثّالث والأخير ، الفنونُ المسرحية المستحدثة مثل العروض الرّاقصة والغنائية ، ثم الباليه الذي ظهر في القرن الخامسَ عشرَ . وفوق المنصة أسدلت السَّتائر بين الأعمدة لكي تقسمها إلى أجزاء منفصلة تصور بيئات مختلفة ، على شكل صف واحد أو شبه مُثَمَّن أو مُرَبَّع . لكن مع مطلع القرن العاشر بعد إعادة اكتشاف كتابات ڤيتروڤيوس التي وصفت بالتَّفصيل كل المسارح القديمة – أعيد بناء المسارح ، وإن لم يكن بالدِّقة نفسها ، إلا أن المنصة كانت تجسد عمق البُعد الثّالث ، اتضح هذا في خلفيات المسرحيات التي قدمت بطول القرن الخامسَ عشرَ . كما كانت هناك احتفالات ومهرجانات تقدم فيها المسرحيات الدِّينية والرَّمزية التي تحتاج إلى كثير من الزَّخارف . وفوق المنصة و وسط الأثاث والجزئيات الملونة – كان الممثلون يتحركون بِحُللهم الخاصة

بالمسرحية ، في حين تميزت المنصة بالميكانيكا المعقدة . فبالإضافة إلى الوسائل التِّكنولوجية التي استخدمها المسرح الدِّيني في العصور الوسطى ، كانت ثمة وسائل مستحدثة مثل الحيوانات الصِّناعية التي تتحرك كالطَّبيعية تمامًا .

وكان سباستيانو سيرليو (١٤٧٣ - ١٥٥٤) رائدًا لفن الدِّيكور المسرحي في عصر النَّهضة ، عندما أصدر في عام ١٥٤٥ كتابه عن فن المعمار المسرحي ، ومزج فيه المصادر الثَّلاثة التي تأثر بها الدِّيكور المسرحي بحيث اكتسبت وحدة فنية مميزة لعصره . فبعد أن أشار إلى الأنماط الثَّلاثة التي وضعها ڤيتروڤيوس لكل من التِّراجيديا والكوميديا والأسطورة البُدائية - ركز على الخلفية الملونة والمرسومة للإيحاء بعمق البُعد الثَّالث ، وعلى يمينها ويسارها نهضت الأدوار العليا من خلال ستائر الخيش الملون كل هذا من أجل تجسيد الحدث الدِّرامي الذي تدور حوله المسرحية .

وقد أصبح فن الدِّيكور قيمة تشكيلية في حد ذاته على يَدَيْ كلٍّ من أندريه بالاديو (١٥١٨ - ١٥٨٠) وڤينسنزو سكاموتزي (١٥٥٢ - ١٦١٦) ، اللذين شاركا في بناء « التياترو الأوليمبي » في مدينة ڤيسنزا بين عامي ١٥٨٠ و ١٥٨٤ ، واستطاعا تطوير نظرية سيرليو من مجرد الإيحاء بعمق البُعد الثَّالث إلى إيجاد الدِّيكورات الحقيقية التي تصمم على أساس الأبعاد الثَّلاثة . لكن مشاهدتها من خلال أقواس النَّصر الثَّلاثة المهيبة ، جعلها مجرد جزء من الخلفية . أمّا الدِّيكورات المتغيرة والمتحركة فقد تقدمت في أساليبها الحِرفية والفنية ، وكان « تياترو ڤارنيزي » بمثابة القمة التي بلغها فن الديكور في عصر النهضة ، فقد شيده جايوڤاني باتستا آلويتي (١٥٤٦ - ١٦٣٦) في عامي ١٦١٨ - ١٦١٩ في مدينة بارما ، وأقام داخله قوس النَّصر الضخم الذي حل محل الأقواس الثَّلاثة أو

الخمسة في تحديد مقدمة المنصة الحديثة . أمّا المنصة خلف القوس فلم تكن مزدحمة بالدِّيكورات ذات البُعد الثّالث ، بل اقتصر الأمر على ستارة خلفية ، أو دَوْرين من الكواليس الملونة المتغيرة ، ومن ثم أصبح التَّمثيل على المنصة الخلفية ممكنًا ، ومن هنا كان ميلاد فن الدِّيكور المسرحي الحديث .

وشهد القرنانِ السّابعَ والثّامنَ عشرَ تطور الدِّيكور المسرحي إلى أن أصبح أحد الفنون المسرحية التي يتخصص فيها الفنانون ، وأصبح لكل مسرحية الدِّيكور الخاص بها والذي يجسد نصها . وكانت الأوبرا أعظم فرصة قُدِّمت لفناني الدِّيكور على طبق من فضة ، فقد وجدوا في هذا الإبهار المسرحي الجديد تحديًا لقدراتهم الفنية ، التي يجب أن تقف على قدم المساواة ، فاستخدموا الوسائل الميكانيكية المعقدة التي تسمح باستخدام الأبواب السِّرية ، والخُدع الشِّراكية ، والوسائل الطّائرة ، والألعاب النارية ، وغير ذلك من الحيل المسرحية التي ساهمت في مضاعفة الإحساس بحدة القمم الدِّرامية والغنائية في النص .

ومن إيطاليا انتقلت تقاليد فن الدِّيكور إلى فرنسا على يَدَيْ جياكومو توريللي (١٦٠٨ - ١٦٧٨) تلميذ آلويتي الذي عاش هناك عشر سنوات . كذلك عمل لودوڤيكو بيرناسيتي وأبوه جايوڤاني في خدمة إمبراطور النَّمسا في ڤيينا ، واعتمدا في تصميماتهما المسرحية على خبرة نيكولو ساباتيني ونظريته (١٥٧٤ - ١٦٥٤) كما وردتا في كتابه الذي ألفه في عام ١٦٣٧ ، عن كيفية التَّدريب على صناعة المناظر المسرحية والآلات المرتبطة بالمنصة . وكان التَّناسب (السِّيمترية) من ضرورات تصميم المناظر ، أمّا الآلات فكانت تُسخَّر لإبراز براعة الألعاب المائية والنّارية والطّائرة فوق منتصف المنصة . وساد البناء المعماري الضَّخم الفاخر ، وأصبحت المناظر بنفس الأبهة والرَّونق ؛ فمثلاً كان منظر الغابة عبارة عن تنظيم

في غاية التَّناسق للأشجار والشُّجيرات وهو نفس التَّناسب الذي نجده في مناظر الصَّحراء ، والمحيط ، والقرية ، والسِّجن ، والقصر . . إلخ . لكن هذا التَّناسب الصّارم الذي ساد القرن السابعَ عشرَ جعل القرن الثامنَ عشرَ في مطلعه يبدو أكثر تحفظًا ورسمية وتقيدًا من معمار عصر الباروك المعاصر له .

وفي منتصف القرن السابعَ عشرَ ظهر تأثر المسرح الإنجليزي بالمناظر المتحركة التي ابتدعها سيرليو وبالاديو ، وخاصة في المسرحيات الغنائية والرّاقصة ، والتي طورها إنيجيو جونز (١٥٧٣ - ١٦٥٢) بعد رحلاته التي قام بها إلى إيطاليا ، والتي أفادته في الاطِّلاع على كل إنجازات « تياترو ڤارنيزي » ونظريات ساباتيني ، وخاصة فيما يتعلق بالأجزاء المتغيرة والمناظرة المتحركة . وبعد عودة الملك تشارلز الثّاني من منفاه في فرنسا - تبنَّى كريستوفر رين (١٦٣٢ - ١٧٢٣) ومساعده جون ويب النِّظام الإيطالي وطعَّما به بناء المسرح ذاته .

وفي ألمانيا والنَّمسا تفجر حماس المصممين الإيطاليين للعمل والإبداع بأسلوب لم نجد له مثيلاً في إيطاليا نفسها ؛ نظرًا لأن الإمبراطور وحكام المقاطعات خصصوا ميزانيات ضخمة لهذا الغرض ، كما حدث في كل من ڤيينا وميونخ ودريزدن . لكن أسلوب الدِّيكور سار على نهج الأوبرا التي بنيت للإمبراطور مما جعل النَّمطية تطغى على الابتكار الفردي . كذلك فإن المسرحيات الدِّينية التي قدمها الجيزويت في تلك الفترة كانت تمثل تسلية شعبية وأسلوبًا مسرحيا مقنعًا للدَّعوة الدِّينية .

وقد شهد الدِّيكور المسرحي تحولاً حاسمًا من التَّناسب المعماري المفتعل إلى التَّصميمات الطَّبيعية المنطلقة على يَدَيْ أندريه بوتزو (١٦٤٢ - ١٧٠٩) ، الذي

اشتهر بصوره الضَّخمة لديكورات الكنائس التي صنعها خِصِّيصًا للاحتفالات الدِّينية ، كما طور الدِّيكور المسرحي لمضاعفة الإيهام بالبُعد الثّالث ، مع استغلال كل حِيَل الباروك المرفهة من أجل إضفاء الجو الطَّبيعي على التَّشكيل الفني كله . ثم جاء فيرديناندو جاللي بيبينا (١٦٥٧ - ١٧٤٣) لكي يصل بهذا التَّطور إلى قمته عندما ابتكر المنظور ذا الزاوية التي تحتوي المنصة كلها ، ومن ثم لم يعد المُشاهِد ينظر إلى المنصة وكأنه ينظر إلى حجرة أزيل حائطها الرّابع ، بل أصبح هو نفسه داخل الحجرة التي تبدو فوق المنصة ، فقد أزيل الحد الفاصل بين القاعة والمنصة . ورسخت هذه التَّقاليد من خلال عائلة بيبينا التي شاركت في تصميم كل دور الأوبرا الأوربية تقريبًا .

لكن ثورة مضادة لهذا الثَّراء التَّشكيلي المبالغ فيه وقعت في منتصف القرن الثامنَ عشرَ ، بدافع من التَّطور التَّدريجي للاتجاهات الكلاسيكية في فن العمارة وخاصةً في فرنسا ، عندما أكد جايوڤاني نيكولو سيرڤاندوني (١٦٩٥ - ١٧٦٦) على الخصائص الأثرية القديمة التي تتميز بالبساطة والسَّلاسة ، وذلك في محاولة منه لإيقاف فيضان تعقيدات الباروك ومبالغتها التي أحدثها آل بيبينا .

وفي فرنسا قام سيرڤاندوني بالاشتراك مع فرانسو بوشيه (١٧٠٣ - ١٧٧٠) برسم أشكال وصور على الدِّيكورات المعمارية ، وذلك في كلٍّ من مسرح « مدام بومبادور » و « الأوبرا كوميك » . وقد علق الشّاعر الألماني غيته على هذا الرَّبط بين التَّصوير والعمارة في الديكور المسرحي بأنه قيمة جمالية مبتكرة . وقد طور سيرڤاندوني العروض الصّامتة التي كانت عبارة عن سلسلة من الدِّيكورات والمناظر المتتابعة بطول ساعات عديدة ، وتوضح قصة محددة بمصاحبة الموسيقى .

وقد ظهر حنين فناني الدِّيكور إلى الأنماط الأثرية والكلاسيكية القديمة ، مثلما استخدم جايوڤاني باتيستا بيرانيزي (١٧٢٠ - ١٧٧٨) خياله الخصب في إعادة صياغة الخطوط الكلاسيكية ، مع توظيف الفراغ كمجال لإطلاق خيال المشاهد ، فالفراغ - في نظر بيرانيزي - يثير في نفس المُشاهد الإحساس بالرَّهبة والمهابة والقداسة . كذلك كان جابرييل دومون (١٧٢٠ - ١٧٩٠) مثل بيرانيزي بمثابة حلقة وصل بين الكلاسيكية الإيطالية والكلاسيكية الفرنسية . وكانت عائلة بيرناردينو جالياري (١٧٠٧ - ١٧٩٤) التي قدمت - بالإضافة إليه - فرانشيسكو فونتايزي (١٧٥١ - ١٧٩٥) وبترو جاسباري (١٧٢٠ - ١٧٨٥) ، قد أظهرت في ديكوراتها نفس الميل لاستخدام المناظر المعقدة مثل مناظر السُّجون الرَّهيبة ، والسَّلالم الفاخرة والمذهلة ، والأطلال الرُّومانسية . أمّا بترو جونزاجا (١٧٥١ - ١٨٣١) فقد كرس جهوده لبلاط قيصر روسيا ، وأوضح في دراسته التي نشرت في عام ١٨٠٧ أن الدِّيكور المسرحي هو موسيقى العين . وفي ألمانيا مرت الكلاسيكية الجديدة بمراحل عدة من التَّطور ، وقد أظهر فريدريش شينكل (١٧٨١ - ١٨٤١) اهتمامًا متزايدًا بالحدائق الطَّبيعية الزَّاخرة بالأطلال ، وبالطُّرز القوطية ذات اللَّمسات الرُّومانسية وعبق التاريخ الذي يسترجع الماضي في الحاضر.

وفي نهاية القرن الثامنَ عشرَ طغى الافتعال على الدِّيكور المسرحي برغم التَّطورات التي طرأت على أدواته الحرفية ، وساهمت الحركة الرُّومانسية وفي أعقابها الواقعية في القرن التاسعَ عشرَ في إضعاف التَّركيز على الدِّيكور المسرحي ، الذي ساد القرنين السّابعَ عشرَ والثّامنَ عشرَ . فعلى الرَّغم من تقدُّم ميكانيكا المسرح والإضاءة - فإننا نجد مجرد ربط كئيب بين الجزئيات التي على

المنصة والمناظر والكواليس ، وذلك نتيجةً لاهتمام رجال المسرح بالنَّص المسرحي في حد ذاته ، فالأفكار والشَّخصيات والأحداث هي الأساس ، أمّا غير ذلك فهو مجرد عوامل مساعدة ؛ ولذلك توارى الدِّيكور في الظِّل وأصبح تافهًا وساذجًا وتقليديا .

وبحلول القرن العشرين طفر الدِّيكور المسرحي طفرات تَزيد في ضخامتها وتعددها على كل ما مر به هذا الفن منذ الإغريق حتى نهاية القرن التاسعَ عشرَ ؛ فقد ساهمت كل إنجازات التِّكنولوجيا في تطوير المنصة كلها من حيث الحركة والمناظر والسَّتائر والكواليس والإضاءة والصَّوت ، وأصبح الدِّيكور فنا وعلمًا معقدَيْن ، فهو فن لأنه يعتمد على التَّصوير والزَّخرفة والعمارة والفنون التَّطبيقية ، وهو علم لأنه يستخدم التِّكنولوجيا والصَّوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب .

وقد ظهرت الحاجة إلى تطوير الدِّيكور المسرحي مع ظهور المخرجين المسرحيين ، الذين آلوا على أنفسهم إخراج المسرحيات التي تبلور مرحلة التَّطور الحضاري التي تمر بها بلادهم ، مع انتقال العالم من القرن التّاسعَ عشرَ إلى القرن العشرين ؛ ففي روسيا اتَّجه قسطنطين ستانسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٨) على رأس « مسرح موسكو للفن » إلى استخدام الجدران الصُّلبة بدلاً من السَّتائر المعلقة القديمة ، وتنظيم كل الجزئيات على المنصة بحيث لا يتبقى شيء لمجرد الزَّخرفة . فكل شيء له وظيفة واقعية ودرامية مختارة خِصيِّصًا له ، وذلك بهدف خلق الحالة النفسية النّابعة من النَّص المسرحي حتى يتشرَّبها المُشاهد . وفي ألمانيا أضاف ماكس رينهارت (١٨٧٣ - ١٩٤٣) في عام ١٩٠٥ أساليب المذهب الطِّبيعي التي تَعتني بالمنظر ذي الأبعاد الثلاثة ، مع الاستفادة بالاكتشافات الجديدة في ميكانيكا

المسرح ، مثل المسرح الدّائري ، والسيكلوراما التي تغير الأضواء الملونة على خلفية المنصة ، والمسرح المتحرك . . إلخ . كذلك خطط لمحاولات إشراك جمهور المتفرجين في العرض المسرحي ، وبذلك استأنف ثورة ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) ضد كل التّقسيمات المفتعلة بين الجمهور والمنصة ، أو بين الطّبقات الاجتماعية للجمهور نفسه .

أمّا العنصر الذي خرج عن نطاق المذهب الطّبيعي عند رينهارت - فقد تبلور بوضوح في إنجازات أدولف آبيا و جوردون كريغ . سار آبيا (١٨٦٢ - ١٩٢٨) على نمط أستاذه ريتشارد فاغنر في اعتبار العرض المسرحي مزيجًا من التّأثيرات المرئية والصّوتية والموسيقية والأدبية مرتبطةً بعنصر الإيقاع . وهو الرأي الذي أبرزه آبيا في دراسته « إخراج الدّراما الفاغنرية » التي صدرت عام ١٨٩٥ ؛ فقد ركز على التّنظيم الثُّلاثي الأبعاد ، وسيكولوجية اللّون والضّوء ، والظّلال المتدرجة طبقًا لقوانين الإيقاع . وكانت تشكيلات الممثلين على المنصة بمثابة الزّمن في الموسيقى . وهذه القوانين الإيقاعية النّابعة من الموسيقى ، وحركة الممثل ، والأشكال المرئية والفراغية ، والتّناغم الأوركسترالي للضّوء - أصبحت واضحة في نظريات جاك دالكروز الّذي شارك آبيا في تصميمات مسرح « هيليرو » بدريزدن بألمانيا .

وفي إنجلترا لم يكن إدوارد جوردون كريغ (١٨٧٢ - ١٩٦٦) ثوريا بمعنى الكلمة فيما أسماه بتنقية المنصة من كل الشّوائب . لقد تمثل تنظيمه المعماري في تبسيط كل التّفاصيل وإخضاعِها لأحجامها التّكعيبية ، ولم يشغل نفسه كثيرًا بالصُّعوبات التّكنولوجية ، بل تلاعب بنسب الواقع . وتحت تأثره بالحركة الرّاقصة ، استخدم الدّرجات والمنصات كي يوحيَ بالفراغ ، ويوزع الحدث

الدِّرامي على مستويات مختلفة . وفي مرحلة متأخرة رفض كل الأشكال المعمارية التَّقليدية ، واستعاض عنها بالستائر المطلوبة في علاقات وتشكيلات متشعبة . واعتبر ما أسماه « بالحركة المقدسة » الأساس الذي ينهض عليه الفن المسرحي ، بل وقلل من الاعتماد على دَور الممثل الذي رأى فيه عنصراً من عناصر متعددة في العمل المتكامل . وتجسد مثله الأعلى في الكائن البعيد عن الحياة الواقعية ، والذي يقترب في سلوكه وحركته من مسرح العرائس . لكن هذا المسرح ظل مجرد مثل أو حُلم حاول كريج تحقيقه من خلال الإيقاع داخل الوحدة التَّشكيلية للمنظر بصفة خاصة والدِّيكور بصفة عامة . وفي مجلته الدورية « القناع » عبر عن نظرياته التي كان لها أثر على من جاء بعده من المخرجين ومهندسي الدِّيكور يَزيد على الدُّروس المستفادة من عمله الفعلي .

وقد أثرت اتجاهات المسرح الملحمي السياسي على أساليب الدِّيكور المسرحي ، لدرجة أن إروين بيسكاتور (١٨٩٣ - ١٩٦٦) في برلين ، وازن بين دَور الممثل ودَور الدِّيكور في الأهمية الدِّرامية . وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحِيَل المسرحية ، فاخترع المسرح الدائر في ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ثم المسرح المصعد ، والمسرح المتحرك في اتجاهات مختلفة مع حِيَل الإضاءة ، وصور الفانوس السِّحري ، والصُّور المتحركة (السينما) - كل هذا واكب سخونة القضايا السِّياسية المعروضة من خلال النَّص المسرحي . ولم تعد الأبعاد ، والنِّسب ، والإضاءة ، واللَّون ، والحركة ، مرتبطةً بمقاييس الواقع وقوانينه . فقد كان الهدف متمثلاً في ديناميكية الدِّيكور المسرحي .

أمّا معمار المنصة فقد تحقق في مسرح « دي فييه - كولومبينه » الذي أشرف عليه جاك كوبو (١٨٧٨ - ١٩٤٩) في باريس ، وفي المنصات التي صممها في

لندن وليم بويل لمسرحيات شكسبير ، وفي منصة مسرح ڤينا التي ابتكرها ماكس رينهارت ، فقد استوحى هؤلاء الفنانون خطوط معمار عصر النَّهضة مع توظيفها لاحتياجات العصر الحديث . فمثلاً أصبحت الجزئيات أصغر حجمًا ، وكان معمار المنصة متمشيًا مع متطلبات النَّص ، أمّا المعمار العام للمسرح فكان دائمًا . ولم يركز هذا الجيل على محاولات ربط المنصة بقاعة المتفرجين فحسب ، بل سعى إلى إشراك المتفرجين في أداء النَّص الدِّرامي ذاته ؛ بهدف تحويل المسرح كله إلى وحدة فنية متكاملة ، بدلاً من انقسامه إلى منصة للممثلين وقاعة للمتفرجين ، وهو انقسام - في نظرهم - مفتعل ومصطنع إلى حد كبير .

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى ابتعد الدِّيكور المسرحي عن التَّصوير الواقعي لبيئة النص الدِّرامي ، وأصبح الدِّيكور يُلمح ويشير من بعيد إلى خصائص هذه البيئة ، ذلك أن الأشكال المعمارية ، والألوان ، والإضاءة ، وحتى الحركات ، كانت تهدف أساسًا إلى خلق الحالة النَّفسية التي تنبع من النَّص وتحتوي الجمهور في الوقت نفسه . وأصبحت جزئيات الدِّيكور معادِلةً لمفردات النَّص في محاولة لتجسيد روحه . فالشّارع مثلاً ، أو الفانوس ، أو الشَّجرة ، أو الجِسر ، أو السُّلم ، أو القوس . . إلخ ، كلها أصبحت رموزًا أو تعبيرًا تشكيليا عن البيئة التي لم تظهر تفاصيلها الأخرى أمام الجمهور ؛ أي أن الدِّيكور أصبح يشارك في اللُّغة المسرحية ويُضيف إليها إمكاناته التَّعبيرية ، بعد أن كان مجرد قيمة جمالية في حد ذاته ، أو مجرد تَكرار مرئي لما يقوله النَّص الدِّرامي .

وكان من الطَّبيعي أن يتأثر الدِّيكور المسرحي بمدارس التَّصوير والتَّشكيل الحديث ، مثل : الانطباعية ، والسِّريالية ، والتَّكعيبية ، والمستقبلية ، والتَّجريدية ، والرَّمزية ، بحيث ركَّز الفنانون على التَّصوير في استغلالهم لمنظور

المنصة بدون أية تلميحات إلى الواقع والبيئة . وعاد بعضهم عن عمد لاستخدام الدِّيكور ذي البُعدين ، بل ونظروا إلى الممثل على أنه مجرد جزءٍ متحرك من الدِّيكور ؛ بدليل أنه يرتدي ملابس تتناغم مع الملامح العامة للدِّيكور . وأصبح الكرسيُّ مرسومًا على الحائط ، وبعض الممثلين أحياءً بالفعل ، والبعض الآخر مجرد دُمًى ، وأحيانًا يرسم بعضهم على الجدران فقط . وقد بدأت هذه الحرفية الفنية المحطمة لكل أبعاد الواقع بمحاولات ليون باسكت (١٨٦٦ - ١٩٢٤) في إحياء الأسلوب البيزنطي ، وابتكارات فناني الباليه الرُّوسي التي استأنفها فرناند ليجيه (١٨٨١ - ١٩٥٥) ، وهنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وجورج براك (١٨٨١ - ١٩٦٣) ، وبابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) ، وأندريه ديران (١٨٨٠ - ١٩٥٤) ، وغيرهم من الفنانين الكبار الذين شاركوا في الرَّسم لفن الباليه بطول العشرينيات .

أمّا المسرح الأمريكي فقد تأثر بالمذهب الطَّبيعي وخاصة بعد ديڤيد بلاسكو (١٨٥٩ - ١٩٣١) ، الذي نجح في جعل المسرح مركز جذب لكل قطاعات الجمهور الأمريكي . لكن الانفتاح الفكري والفني الذي تمتع به المسرح الأمريكي جعله أرضًا خصبة لتجربة كل الاتِّجاهات والتَّيارات الحديثة بدون حساسية . فهناك المسرحيات التي تقدَّم من خلال ديكور في منتهى الواقعية والتَّفصيلية الدَّقيقة ، وهناك المسرحيات التي تمثل فوق منصة عارية تمامًا من أي ديكور ، مثل مسرحية ثورنتون وايلدر « مدينتنا » (١٩٣٨) ، وإخراج أورسون ويلز لمسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » (١٩٣٧) . وهناك المسرحيات التي يتم بناء ديكورها وإقامته أمام الجمهور في أثناء العرض المسرحي . . إلخ .

كل هذا يدل على أن الدِّيكور المسرحي لم يعد مجرد زخارف تكميلية أو

كمالية بل أصبح فنا له تقاليده العريقة ، وإمكاناته التَّعبيرية التي تُشارك في إخصاب اللُّغة المسرحية ، وتظهر أبعادًا جديدة في النَّص الدِّرامي ، لم تكن متاحة من مجرد الحوار والحركة . والدَّليل على أهمية الدِّيكور المسرحي أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الدِّيكورات بأنفسهم ، وانضم إليهم كبار الفنانين التَّشكيليين عندما وجدوا في الدِّيكور توسيعًا لتقاليد الفنون التَّشكيلية عندما ترتبط عضويا و وظيفيا بالفنون الدِّرامية ، القادرة على التَّغلغل في روح معظم الفنون التي عرفها الإنسان عبر تاريخه الحضاري .

الفصل الثالث
العِمارة المسرحية

تشتمل العِمارة المسرحية على بناء المسرح برُمَّته ؛ أي على المنصة التي يقوم الممثلون بأداء أدوارهم فوقها ، وعلى القاعة التي يجلس فيها جمهور المشاهدين لمتابعة العرض المسرحي . وعبر تاريخ المسرح العالمي كانت هناك دائمًا علاقة جدلية بين أسلوب الأداء ونوعيةِ الجمهور الذي يشاهده ، وهي علاقة تؤثر في شكل كلٍّ من المنصة والقاعة بطريقة أو بأخرى .

ويعتقد معظم الدّارسين أن الإغريق كانوا أول من وضع تقاليد العمارة المسرحية في الحضارة الغربية ، على أساس أن العروض المسرحية التي ابتكرها المصريون القدماء من قبل كانت تقدَّم في المعابد والمقابر كجزء من الطُّقوس الدينية ، ولذلك لم يكن لها مكان أو مبنًى مخصصٌ لها . أمّا المسرح الإغريقي فقد استمد خطوطه المعمارية من قاعة الرَّقص الدّائرية أو ما يسمى بمنطقة الأوركسترا ، بالإضافة إلى المَذبح ودرجات السُّلم في مركز الدّائرة ، وهذا البناء ملحق بالمعبد . وكان المشاهدون يجلسون أو يقفون حول المركز . وغالبًا ما كان البناء يقام على منحدر من منحدرات التِّلال مثل مسرح ديونيسياس الذي يقع أسفل الأكروبوليس في أثينا . وبحلول القرن السّادس قبل الميلاد تم وضع أرائك خشبية فوق المنحدر ، بالإضافة إلى منصة بجوار المذبح . وسرعان ما أقيم كوخ لحفظ لوازم التَّمثيل ولكي يغير الممثلون ملابسهم .

وبالتَّدريج تركزت أحداث المسرحية أمام هذا الكوخ وفقدت دائرة الأوركسترا هيئتها الأصلية . وفي أثناء القرن الخامس قبل الميلاد صنعت المقاعد من الحجر ، وأصبحت منصة التَّمثيل شبه دائرية وكَبِرَ حجمها بعض الشَّيء ، وأصبح الكوخ بناء خشبيا من دورين ، ثم تحول فصارت جدرانه من الحجر وبها ثلاثة أبواب لتسهيل عملية الخروج والدُّخول ، وبين الكوخ وملعب التَّمثيل يوجد على كلا الجانبين ممر لسير المواكب ، وكانت المنصة المرتفعة قليلاً أمام الكوخ بمثابة المكان الرَّئيسي لوقوع أحداث المسرحية . وسَرعان ما أضيفت أجنحة جانبية ، كما استخدمت المناظر المرسومة خصيصًا وبعض الوسائل الميكانيكية لإدارة العرض ، وهو نفس النِّظام الذي تم تطبيقه على المباني المسرحية في العهد الهيلليني سواء في اليونان أو في آسيا ، لكن واجهة المنصة أصبحت معقدة وأكثر تشعبًا لدرجة أنها اعتبرت كيانًا مستقلا بذاته ؛ بسبب بهو الأعمدة الذي اشتهرت به في مواجهة الحائط الخلفي للمنصة .

ومع ازدهار المسرح الرُّوماني زادت الزَّخارف وأصبحت المنصة مكونة من عدة طوابق ، وهي خصائص تبلورت بين عامي ٦٠ و ٥٠ قبل الميلاد . ولم يرتبط موقع المسارح الرُّومانية بالتِّلال كما كان عند الإغريق ، بل بنيت حيثما أراد المهندس المعماري . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت القاعة شبه دائرية تمامًا ، في حين انخفض ارتفاع المنصة عن مثيله عند الإغريق ، وفي بعض الأحيان تمت تغطيتها بسقف ، كذلك تحولت إلى وحدة مغلقة ، وأصبح ممر سير المواكب طريقًا مغطاة . وفي منتصف القرن الأول قبل الميلاد اكتسبت العمارة المسرحية الرُّومانية شكلها المتميز كما في مسرح مارسيلوس في روما ، ومسرح بومبي ، طبقًا للأوصاف التي وردت في كتابات ڤيتروڤيوس وبليني . وقد توصل الرُّومان إلى

استخدام المناظر المتحركة والآلات المعقدة ، لكن بناء المسارح توقف تمامًا مع انتشار المسيحية التي اعتبرت المسرح في أول الأمر نوعًا من الطُّقوس الوثنية .

وفي القرن العاشر الميلادي استخدمت المسرحيات الكنسية الجديدة منصات خشبية مؤقتة ، شكلت كل منصة منها مكانًا محددًا لأحداث معينة ، فهناك منصة الجنة ، ومنصة الجحيم ، ومنصة الدُّنيا التي تقع بين المنصتين . وكان لكل منصة كيان مستقل عن المنصات الأخرى ، لكن الحدث الرَّئيسي كان ينتقل من منصة لأخرى . وكانت هذه المسرحيات الدِّينية تقدم في الهواء الطَّلق ، وتستخدم الميدان الذي تقع فيه الكنيسة موقعًا لأحداث المسرحية في حين تبدو الكنيسة نفسها كخلفية معمارية للأحداث . وتطورت هذه المنصات البُدائية إلى أبنية زاخرة بالزَّخارف ، في حين انتظم المتفرجون فوق مقاعد خشبية اصطفت تحت سقيفة مثل التي نراها في حلبات السِّباق ، وكانت لهم حرية الانتقال بين المنصات المتعددة . ولم تكن ثمة محاولة لربط منصة التَّمثيل وقاعة النَّظَّارة . وكان كيان المسرح يمتد ليشمل كل الميدان الذي تقع فيه الكنيسة ، أو المكان الذي تنعقد فيه السُّوق . وفي إنجلترا كانت المنصات المستقلة توضع فوق عربات متحركة ، وهكذا كان العرض المسرحي كله أشبه بمهرجان أو احتفال عام يستمتع به الجميع .

وظلت المضامين الدِّينية مسيطرةً على المسرح حتى عام ١٤٩١ على وجه التَّحديد ، عندما تم تقديم عرض لأحد الأعمال الكلاسيكية التي أعيد اكتشافها وذلك في قاعة مغلقة في فيرارا . وقد اتخذ المسرح الحديث شكله المحدد المميز من خلال استخدامه للبُعد الثَّالث ، وإعادة اكتشافه لڤيتروڤيوس : ففي عام ١٥٤٥ أوضح سبستيان سيرليو في دراساته أنه قام بتطبيق النَّماذج المسرحية الإغريقية

والرومانية - التي اشتهر بها ڤيتروڤيوس - على إقامة أول مسرح حديث بمعنى الكلمة ، كان عبارةً عن منصة خشبية بسيطة ذات مسقط خلفي ، وترتفع حوالى ياردة ونصف فوق أرضية المسرح ، وأمامها وعلى جانبيها صفوف متراصة من المقاعد التي توضع على شكل مربع داخل فناء ، أو في داخل قاعة مغلقة بنيت خصيصًا بناءً على أوامر أمير ، فقد كان لكل أمير - تقريبًا - مسرح خاص به .

وبين عامي ١٥٧٠ و ١٥٨٤ بنى أندريا بالاديو وڤينسنزو سكاموتزي أول مسرح كامل في مدينة ڤيسنزا الإيطالية ؛ كي يؤمه أبناء الطَّبقة المثقفة والمتعلمة . وكانت قاعة المسرح ممتدة على هيئة نصف دائرة وتسع ١٢٠٠ من جمهور النَّظّارة ، كما تحتوي على مكان للأوركسترا الذي يواجه منصة مرتفعة ارتفاعًا طفيفًا ، وكان الحائط الخلفي للمنصة على نمط العمارة الكلاسيكية وبه خمس فُتحات للدُّخول والخروج ، وفوق كل فُتحة أو باب قوس ، وعبر الأقواس الثَّلاثة الوسطى مناظر لشوارع دائمة ؛ حيث نشاهد صفوفًا من القصور على الصَّفين ، وهي قصور مبنية فعلاً وليست مرسومة ، وتتميز بالإيهام بالعمق والبُعد الثّالث بأسلوب مبالَغ فيه ، وقد سُمِّي المسرح باسم « التياترو الأوليمبي » .

وبمرور الزَّمن لم يعد المسرح مقصورًا على فئة معينة ، ولذلك كانت تصميماته المعمارية تهدف إلى احتواء عدد أكبر من الجمهور ؛ فبناء الأوبرا الذي كانت فلورنسا أول مدينة تعرفه حوالى عام ١٦٠٠ ، لعب دورًا خطيرًا في بناء المسارح العالمية بصفة عامة ؛ فقد أصبحت المناظر والدِّيكورات المسرحية قابلةً للتَّحريك والتَّغيير . وكان النَّموذج الجديد للعمارة المسرحية قد تمثل في « تياترو ڤارنيزي » الذي بُني في مدينة بارما بين عامي ١٦١٩ - ١٦٢٨ تحت إشراف جايوڤاني باتيستا آلويتي ، ويحتوي على قاعة نصف دائرية تتسع لجمهور يصل

تَعداده إلى ٢٥٠٠ . وأمّا المسرح فشكله الخارجي مربع ، واستعاض آلويتي بقوس نصر ضخم عن المداخل الثَّلاثة التَّقليدية ، وربط المنصة بالمسرح الخلفي الذي أحيط بأجنحة متغيرة ومساقط خلفية ، ومن ثم فقد اتَّسعت المساحة التي يتم عليها التَّمثيل ، وأصبحت النَّموذج المحدد الذي يُتَّبع في بناء المسرح الحديث ، حيث تقع الأحداث المسرحية وسط الدِّيكورات وليس أمامها .

وفي إنجلترا انتشرت المسارح العامة في الهواء الطَّلق ، وكان مسرح « بيرباج » الذي بُني عام ١٥٧٦ أولَ مسرح من هذا النَّوع ، ثم تبعه مسرح « كيرتين » ومسرح « سوان » . كما كان هناك ما يسمَّى بالمسارح الخاصة المغطاة والتي بُنيت على النَّمط نفسه ، سواء على هيئة المربع الأصلي داخل الأفنية كما كانت بدايتها ، أو على شكلٍ دائري أو مثمَّن الأضلاع والزَّوايا كما نجد في مسرح « جلوب » ، وذلك بالإضافة إلى برج صغير فوق الحائط الخلفي . أمّا خشبة المسرح فقد برزت على شكل منصة مرفوعة فوق الحفرة المخصصة للمتفرجين الواقفين ، وتمت تغطية جزء من المنصة بسقف بارز رُفع فوق عمودين ، ويمكن إغلاقه بالسَّتائر . وفي الحائط الخلفي ظهر بابان ثم ثلاثة فيما بعد ، وفوقها بنيت شرفات استخدمت في أثناء التمثيل . أمّا أعلى التِّياترو فقد خصص لعامة الشَّعب ولأرخص التَّذاكر ، وعلى كلا جانبيه طابقان أو ثلاثة للمتفرجين الجالسين على ما يشبه المدرجات .

أمّا المسارح الخاصة مثل « بلاك فرايرز » و « وايت فرايرز » و « كوك بيت » في الدّروري لين – فقد غطيت بأسقف أضيئت إضاءة صناعية . ولعل المهندس المعماري إنيجو جونز (١٥٧٢ – ١٦٥٢) قد اكتسب شهرته من تصميمه لمسرحيات الرَّقص والغناء والشِّعر التي كتبت خصيصًا لعِلْية القوم ، كما اشتهر أيضًا بمشروعاته المعمارية المسرحية ، وقد أثرت دراساته الإيطالية في تصميمه

المسارحَ من الدّاخل وخاصةً فيما يتصل بالمنصة ، أمّا الشّكل الخارجي للمسرح فكان من إبداعه الخالص .

وفي حوالى عام ١٦٥٠ تطور المسرح الإيطالي من كونه مكانًا مخصصًا لمتعة رجال البلاط وأبناء الطّبقة الأرستقراطية إلى مؤسسة فنية عامة مفتوحة للجمهور العادي . وقد بنيت في عام ١٦٣٧ أول دار عامة للأوبرا في البندقية ، وهي أوبرا « سان كاسيانو » التي احتوت على ثلاثة مدرجات مقسمة بدورها إلى ثلاثة أجنحة أو أقسام . وفي فرنسا تطور المسرح تحت رعاية البلاط الملكي ، فكان ريشيلييه والملك لويس الرّابعَ عشرَ من رعاة مسرح « قصر بوربون الصّغير » الذي بُني في عام ١٥٧٤ . وبعد عام ١٦٢٠ احتل مسرح « باليه رويال » – المسرح الملكي – هذه المكانة الأثيرة . وكانت ديكورات هذه المسارح الفرنسية متحركة ، إلا أنها تأثرت بالأسلوب الإيطالي الذي شكل ملامحها الأساسية . ومن أشهر المسارح الباريسية دار الأوبرا في حي التُّوليري ، ومسرح « سال دي ماشين » الذي بناه أمانديني وفيجاريني بين عامي ١٦٦٠ و ١٦٧٠ ويتسع لحوالى ١٨٠٠ متفرج .

وفي النِّصف الثاني من القرن السّابعَ عشرَ وبطول القرن الثّامنَ عشرَ تم بناء عدد لا يحصى ولا يصدق من المسارح في إيطاليا ، وقد تميزت كلها بالتّركيز والتّأكيد على « بنوار » العائلة المالكة ، وهكذا ربط مسرح البلاط بالمسرح العائم ، وغالبًا ما كانت القاعة على هيئة حَدوة حصان . وقد نبغ المهندسون المعماريون في بناء مختلِف دُور المسرح والأوبرا ، ولم يقتصر نشاطهم على بلدهم إيطاليا ، بل امتد ليشمل فرنسا وألمانيا اللتين دعتهم للاستفادة من خبرتهم الرّائدة في هذا المجال . وقد تركزت كوكبة المهندسين الإيطاليين العظام في أسرة « جالي بيبينا » ،

لكن إنجازاتهم الحقيقية تمثلت في التّصميمات الدّاخلية والدّيكورات المسرحية أكثرَ من البناء الخارجي للمسرح . من هؤلاء فيرديناندو (١٦٥٧ - ١٧٤٣) الذي صمم « تياترو ريالي » في مدينة مانتوا عام ١٧٣١ ، وفرانشيسكو (١٦٥٩ - ١٧٣٩) الذي شيد « تياترو فيلهارمونيكو » في مدينة ڤيرونا عام ١٧٢٠ ، وأليساندرو (١٦٨٧ - ١٧٦٩) الذي أقام دار أوبرا مانهايم في عام ١٧٤٢ ، وجوسيبي (١٦٩٦ - ١٧٥٦) الذي شيد أوبرا بايرويت ١٧٤٨ ، وأنطونيو (١٧٠٠ - ١٧٧٤) « تياترو كوميونالي » في بولونيا ١٧٦٣ . وكان كوزيمو موريللي أول من طبق فكرة ربط القاعة بالمنصة داخل إطار بيضاوي واحد كما نجد في مسرحه الذي بناه في مدينة أيمولا عام ١٧٨٠ .

وفي كل من النّمسا وألمانيا كان بيرناسيني (١٦٣٦ - ١٧٠٧) وأبوه جيوفاني الذي مات عام ١٦٥٥ من رواد التّصميمات المسرحية ، كذلك قام فرانشيسكو سانتوريني (١٦٢٧ - ١٦٨٢) ببناء أوبرا « سان سالفتوري » في ميونخ بين عامي ١٦٥٤ ، ١٦٥٧ ، وكانت أقدم مسارح ألمانيا ذات المدرجات . وفي إنجلترا بنيت مسارح جديدة كثيرة بعد عودة الملك تشارلز الثّاني من منفاه في فرنسا ، وكان معظمها متأثرًا بأسلوب إنيجو جونز في تصميماتها المعمارية ؛ فالأبواب الأربعة على جانبي المنصة كانت من الملامح المميزة للمسارح الإنجليزية في ذلك العصر ، والتي لم توجد في المسارح الأوربية بصفة عامة ، وظل بروز المنصة يتضاءل في الحجم حتى تساوى مع منصة المسرح الأوربي ، كما في مسرح « دروري لين الجديد » ١٧٩٤ ، ومسرح « كوڤنت جاردن الجديد » ١٨٠٩ .

وفي القرن الثّامنَ عشرَ كانت الفرق المسرحية في الولايات المتحدة تقدم عروضها بصفة عامة في القاعات التي لم تكن مخصصة لها أصلاً ، ولم يكن

هناك مسرح أمريكي بمعنى الكلمة لا على مستوى العمارة المسرحيَّة ولا على مستوى الإنتاج المسرحي ، بل كان كل ما يقدم عبارة عن صورة شبه ساذجة أو تقليد طبق الأصل لما يقدم على المسارح الإنجليزية . أما أول دار أمريكية للمسرح فقد بنيت عام ١٧٣٦ في مدينة تشارلستون في ولاية كارولينا الجنوبية ، باسم « مسرح دوكستريت » الذي أُقيم على الطِّراز الإنجليزي .

وظلت المسارح الشَّهيرة في القرن التّاسعَ عشرَ محافظةً على طراز مسرح البلاط الملكي القديم ، مع بعض التَّنويعات الدِّيمقراطية والإضافات الشَّعبية التي تتناسب مع نوعية المسرح وروح العصر . يتضح هذا في الأسلوب الذي اتبعه فريدريش شينكل في بناء « المسرح الملكي » في برلين عام ١٨١٨ ، وڤان دير نول وڤون سيكرادزبرج في دار أوبرا ڤيينا بين عامي ١٨٦١ و ١٨٦٩ ، وشارل جارنييه في « جران أوبرا » باريس بين عامي ١٨٦٢ و ١٨٧٤ ، وجوتفريد سمبر في دار « أوبرا دريزدن » ١٨٧٨ ، وجوزيا كليفلاند كادي في دار « أوبرا متروبوليتان » في نيويورك بين عامي ١٨٨٠ و ١٨٨٣ . كذلك تميزت هذه المسارح بإضافة قاعات وصالونات خارجية يتناول فيها المتفرجون المشروبات والحلوى في أثناء الاستراحة ، كما يسمح لهم بالتدخين .

أمّا عن التِّكنولوجيا المسرحية فقد تمثلت في إدخال وسائل وأدوات جديدة للحماية من الحريق ، وأصبحت الإضاءة من الفنون المعقدة التي ترتبط ارتباطاً عضويا بالعرض المسرحي ، ولم تعد الدِّيكورات بُدائية بل أَصبحت تتحرك آليا مما أَسرع بعملية تغييرها دون ضجيج خلف السِّتار المسدل ، كما أن مهندسي الدِّيكورات أُغرموا بالتَّلاعب بنسب الدِّيكورات وأبعادها كي تشارك في إبراز النَّص الدِّرامي بأسلوب تشكيلي ، وهو ما فعله ستيل ماكاي في منصته

المزدوِجة التي أقامها عام ١٨٧٩ في مسرح « ماديسون سكوير » في نيويورك ؛ بحيث لم يتقيد بالنِّسَب التَّقليدية للمنصة .

وقد شهد القرن التّاسعَ عشرَ عودةً إلى أسلوب الفنّان المعماري أندريا بالاديو ، الذي شيد مسرح « التياترو الأوليمبي » في مدينة ڤيسنزا الإيطالية بين عامي ١٥٨٠ و ١٥٨٤ ، والذي اشتهر بالمسرح القائم على شكل نصف دائرة ذات مدرجات . يتضح هذا الأسلوب في مسرح ريتشارد ڤاغنر في بايروت (١٨٧٢ - ١٨٧٦) الذي شيده جوتفريد سمبر ، ذلك أن ڤاغنر وجد أن هذا التَّصميم يناسب دراماته الموسيقية بأسلوب عملي و وظيفي .

وفي بداية القرن العشرين كان المخرج المسرحي الإنجليزي جوردون كريغ من الرُّوّاد الذين شجعوا حركة إخضاع المعمار المسرحي لمتطلبات الإخراج والإنْتاج ، بحيث لا ينفرد المهندس المعماري بعملية التَّصميم والتَّنفيذ . وقد ظلت آراء كريغ نظريةً إلى حد كبير ، إلا أنها لفتت الأنظارِ إلى إمكانية الانطلاق والبحث عن عمارة مسرحية جديدة تمامًا . وبالفعل أثمرت دعوته بحيث نرى اليوم أشكالاً جديدة ومختلفة من العمارة المسرحية ، فهناك مسرح الحجرة أو مسرح الجيب أو المسرح الذي لا يزيد حجمه على قاعة صغيرة ، وهناك المسرح الجماهيري الضَّخم الذي يذكرنا بالمسارح الرُّومانية القديمة التي كانت تتسع للآلاف المؤلَّفة ، كما نجد في مسرح برلين الضَّخم الذي أقامه هانز بولزج في عام ١٩١٩ ، هناك أيضًا مسرح « الحلبة » ، و مسرح الهواء الطَّلق ، مثل ذلك الذي صممه ماكس رينهارت في سالزبورج عام ١٩٢٠ باسم مسرح « المهرجانات » ، هناك أيضًا المسارح الخاصة التي أقامتها المعاهد والكليات والهيئات المتنوعة .

وعندما اختُرعت السِّينما، شارك الاختراع الجديد في تطوير العمارة المسرحية؛ ذلك أن دار السينما هي في حقيقتها مسرح لم يزد عليه سوى شاشة العرض السينمائي . وقد منح هذا الاختراع دفعة جديدة لتطور تكنولوجيا المسرح التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من عمارته . وهكذا أثبت المعمار المسرحي مرونته البالغة في تطوير أشكاله وتصميماته على مر العصور ، بحيث يمكننا القول بأن خيالنا الآن قد يعجز عن تصور التَّطورات التي ستطرأ على العمارة المسرحية في الأزمنة القادمة .

الفصل الرابع
الباليه

الباليه هو الدِّراما التي تعبر عن نفسها بالحركة الصّامتة ، وهو فن السَّرد بالرَّقص والموسيقى . وهو من الفنون العريقة التي يتبعها بعض النُّقاد حتى الإمبراطورية الرومانية ، عندما كان جُزْءًا حيويًّا من البانتوميم الروماني . لكنه اندثر مع الإمبراطورية ثم عاد إلى الحياة مع ظهور الأوبرا في إيطاليا ، ولذلك ارتبط بالغناء في تلك الفترة ، وازدهر تحت رعاية حكم أسرتي سفورزا وميديتشي؛ بل وكانت العروض تقدَّم في حضرة أعضاء المجالس الحاكمة . وكانت في الواقع امتدادًا لفن الباليت ballette الذي عرفته العصور الوسطى ، والذي اتخذ مضمونه من قصص الحب وعَبَّر عنها بمزيج من الرَّقص والغناء . وقد نقلت كاترين ميديتشي هذا الفن المتطور إلى فرنسا في عام ١٥٨١ .

وسجَّل بالتاساراني ريادته لفن الباليه عندما أنشأ فرقة « الباليه كوميك » التي رسخت أساليب استخدام الرقص والموسيقى في التَّعبير الدِّرامي . وقد شارك النُّبلاء في هذه العروض إلى أن سئم لويس الرابعَ عشرَ من هذه الظّاهرة ، عندئذٍ قام جان بابتيست لالي (١٦٣٩ - ١٦٨٧) بإدخال الرّاقصات في العروض ومعهن إيقاعاتٌ أكثر حيوية ومرحًا . وبهذا بدأت ملامح فن الباليه تتضح كفنٍّ له شخصيته المستقلة ، وأصبحت فرقة لالي بمثابة مدرسة حقيقية للباليه وأصوله وقواعده .

وفي القرنَ الثامنَ عشرَ امتدت نهضة المسرح الأوربي لكي تشمل الباليه الذي أصبح من أحَبِّ العروض المبهرة ذات الحبكة الدِّرامية والملابس والدِّيكورات الفاخرة . ولكن مع قيام الثَّورة الفرنسية واضطراب الأحوال السِّياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوربا – انتقل مركز نشاط الباليه إلى الباليه الرُّوسي الإمبراطوري في مدينة سانت بيترسبرغ ، حيث اكتسب الباليه بطول القرن التاسعَ عشرَ صيغته الكلاسيكية وشكله المتميز الذي لا يزال يضع بصماته الواضحة على الباليه في القرن العشرين .

وكانت ملابس الباليه في القرن الماضي تتمثل في الجونلة الشفافة الهفهافة والأحذية التقليدية التي تساعد الرّاقصة على الوقوف على أطراف أصابعها . وكان الرَّقص يتميز بالظَّهر المشدود والوضع المتصلِّب إلى حدٍّ ما ، أمّا الحركات الرئيسية فكان يعبر عنها بالسّاق والقدم ، وغالبًا فوق أطراف الأصابع مع الاحتفاظ بالتَّوازن عن طريق حركات الذِّراعين التي تُشبه ضربات أجنحة الطيور. وكانت القفزة تنطلق من أطراف أصابع إحْدى القدمين لكي يأخذ الرّاقص أو الرّاقصة شكل القوس ، أمّا القفزة إلى أعلى فكانت تتم في حين تتحرك الساقانِ بسرعة حركة المِقص ، مع ضرب الكعوب في بعضها بعضًا كلَّما أمكن ذلك .

وأصبحت هذه الحركات المختلفة والمتعدِّدة حركاتٍ تقليدية ، وصارت بمثابة اختبارات الرَّشاقة والمهارة لكل راقِص وراقِصة . وتفرعت عنها حركات وتنويعات جديدة أكدت مرونة فن الباليه في استيعاب كل حركات الجسم البشري . بل إن مرونته تجلت أيضًا في تأثره بالاتجاهات الأدبية والذَّوق الموسيقي السّائد لدرجة أنه بحلول منتصف القرن التاسعَ عشرَ ومعه فكرة وحدة الفنون

وحق كل فن في الاستفادة من الفنون الأخرى بشرط أن يشق طريقه الخاصة به - تراجع العنصر الدِّرامي بل والسَّردي من عروض كثيرة للباليه ، لأن مصمِّمي الرقصات وجدوا أن فن الباليه أقدر على التعبير عن حالة شعورية معينة في حين أن السَّرد الدِّرامي ليس من مهمته الأساسية ولن يستطيع منافسة الرِّواية أو المسرحية في هذا المجال ، ولذلك فهو أقرب إلى الفن التشكيلي الذي يُثير في نفس المتفرج أحاسيس وانفعالات عن طريق الخط واللون والكتلة والإيقاع . من هنا ركز مصمِّمو الرَّقصات على الألوان والدِّيكورات والأضواء والملابس وحركات الرّاقصين والرّاقصات والأشكال الموسيقية والتَّكوينات الإيقاعية أكثر من تركيزهم على « الحدوتة » .

وفي عام ١٩٠٧ زارت راقصة الباليه الأمريكي إيزادورا دنكان روسيا وقدمت رقصاتها الحديثة بقدمين عاريتين وملابس إغريقية هفهافة شفافة - فقد أصبح جسم الراقصة كله متحركًا في رقصة انسيابية مستمرة بين وقفة السُّكون والوقفة التي تليها . وينطبق المنهج نفسه على الحركةالجماعية للمجموعة التي تدور في فلكها والتي تتناغم حركتها أو تتعارض مع حركة إيزادورا ، لكنها لا يمكن أن تتحول إلى عنصر إستاتيكي كما يحدث أحيانًا في الباليه الكلاسيكي التقليدي . واستطاعت إيزادورا أن تغزو قلب قلعة الباليه الروسي الكلاسيكي التقليدي برقصها الكلاسيكي الحديث .

واستفاد ميشيل فوكين (١٨٨٠ - ١٩٤٢) من إنجازات إيزادورا دنكان ، ومزج بينها وبين الحركات الكلاسيكية التقليدية ، بالإضافة إلى عناصر مستمَدَّة من الرَّقصات الشعبية الفولكلورية ، وبهذا أسس الباليه الحديث بمعنى الكلمة مثلما نجد في باليهات « طيف الوردة » ، و « بتروشكا » ، و « الكرنفال » ، و « ما

بعد الظهر » وغيرها . وهي الإنجازات التي أضاف إليها دياغيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) ، الذي رأى في الباليه فنا لامعًا ، نابضًا بالحياة ، عصريا ، نتبين فيه السِّمات الثلاث التي تميز عصرنا : الكم والسرعة والانطلاق . وهو تشكيل يجمع بين كافة فنون المسرح وحرفياته من موسيقى إلى تصوير وعمارة ، ورقص، وإيماء ، وغناء أحيانًا . ثم إمكانات إضاءة عديدة دقيقة ، بل وسينما (١٩٢٨ : « أود » لنابوكوف) . فمنذ السَّنوات السّابقة للحرب العالمية الأولى اكتشف الجمهور - من خلال روائع الباليه الحديث - أن الانسجام والتَّماسُك قد استعيدا بين كافة عناصر العرض ، ففيه لا تنفصل عن بعضها أسماء الموسيقى ومصمِّم المناظر و واضع الرَّقص ، ولا يجوز بحالٍ الإشارةُ إلى مؤلف « بتروشكا » - مثلاً - سوى بالثلاثي : ستراڤنسكي - بنوا - فوكين .

وقد اقترن اسم فلاسلاف نيجينسكي باسم سيرجي دياغيليف في استفادة كلٍّ منهما بفن ترجمة الإيقاعات الموسيقية إلى حركات جسدية ، وهو الفن الذي ابتدعه جاك دالكروز وأنشأ له معهدًا متخصِّصًا في ألمانيا عام ١٩١٠ . وكان هذا بمثابة فَتْح جديد لكلٍّ من دياغيليف ونيجينسكي منحَ الباليه مزيدًا من المرونة بحيث تراوح بين التَّلميح البسيط المباشِر والتَّكعيبية وبين الإغراق الشَّرقي في الخيال الجامح الذي يتحول فيه البشر إلى أرواح وأشباح والعكس . وقد استعان دياجيليف بالفنانين التَّشكيليين من أمثال ليون باكست وبيكاسّو في تصميم الملابس والمناظر ، كما تعاون مع المؤلفين الموسيقيين من أمثال ريتشارد شتراوس ورافيل ، وريمسكي كورساكوف ، وستراڤنسكي .

وفي القرن الحالي تفرَّع فن الباليه في اتجاهات عديدة : فالباليه الروسي الكلاسيكي الذي حافظ على تقاليده ولم يقبل الجديد إلا في تحفُّظ شديد سواء

في الرَّقصات أو الملابس أو الدِّيكورات - لم يستطع الصُّمود في وجه الموجات العاتية التي أحدثها الباليه الحديث ، فقد آثر الباليه الحديث مسايرة الملابس لمضمون الباليه ، وعدمَ الإصرار على استخدام الأحذية التقليدية التي يسير بها الرّاقصون والرّاقصات على أطراف الأصابع . كل هذا بهدف مسايرة روح العصر وإيقاعه الراقص لكل القوالب المتكررة . وبعد أن كانت روح الدُّعابة والفكاهة مجرد عنصر ثانوي في قصة الباليه المعروض - أصبحت العنصر الأساسيَّ في الباليهات الكوميدية التي ألفها ترودي سكوب ، بل وتطورت إلى روح التَّهكُّم والسُّخرية من مظاهر الزَّيف الاجتماعي ؛ مما أدى إلى انتشار الإيقاعات السَّريعة الحادة والألحان الموسيقية المتقطعة عن عَمْد .

وبعد عدة زيارات قام بها الباليه الروسي (فرقة مونت كارلو للباليه الروسي) للولايات المتحدة الأمريكية ، اكتشف الروس نوعًا من الباليه السَّريع السّاخن الذي يرفض حركات الباليه التقليدي ، ويستوحي الرَّقصات الحديثة التي كان من روّادها الأوائل الرّاقصات الأمريكيات إيزادورا دنكان ولوي فوللر ، وروث سانت دينيس . فقد أصبحت حركة الأنماط الرّاقصة سريعةً سواء على مستوى الرّاقصة الأولى أو على مستوى المجموعة التي تدور في فلكها ، يتضح هذا في باليه « رقصة في مخزن للحبوب » و « بيللي الشقي » ليوجين لورنج ، وباليه « فرانكي وجوني » لروث بيج ، و « روديو » لأجنس دي ميل .

وقد تخلى الرَّقص الحديث عن التَّدفُّق الغنائي الصافي الذي ينهض على الأشكال الرَّشيقة المحددة ، وركَّز على التَّجسيد المحدد لحالة انفعالية معينة أو حدوتة ذات دلالة محددة بهدف استغلال كل الإمكانات التَّعبيرية المتاحة لفن الباليه . وقد كان باليه « ثلاث عذارى وشيطان » لأجنس دي ميل ، و « خطاب

إلى العالم » لمارتا جراهام ، من قبيل المحاولات لتطبيق هذه الاتجاهات . كذلك كانت محاولات سونيا هيني في باليه « التّزحلق على الجليد » بهدف إضافة المزيد من السُّرعة والجمال و روح المرح والدُّعابة إلى الباليه بصفة عامة ، وخاصة أنها كانت تجمع بين التّصميم والتّنفيذ ، أو بين النّظرية والتّطبيق . وهكذا تلاشت المخاوف من تجمُّد الباليه الكلاسيكي وتحجُّره بعد أن أثبت مرونته وقدرته على مسايرة روح كل عصر .

لقد أثبت فن الباليه في مختلف أطوار نموه ، وعلى مدى نحو أربعة قرون ، أنه من أحَبِّ الأشكال المسرحية لدى الجماهير ، كما أنه كان التجسيد الحيَّ والتّمثيل الأمين للأفكار والأحداث الجارية ، بل إنه استفاد من كل اتجاهات الفن العالمي من رومانسية وانطباعية وتكعيبية وسيريالية . . إلخ ، سواء ظهرت هذه الاتّجاهات في الأدب أو الموسيقى أو الفن التّشكيلي ، نظرًا لاحتوائه لكل هذه الفنون التي منحته القدرة على خلق لغة شاعرية خاصة به ، وعلى ترجمة الأحاسيس إلى أشكال تعبيرية ، وعلى تجسيد الرّمزيات التّجريدية الموحية بالغيبيات التي تسيطر على عالم اللاوعي عند البشر . لهذا كله ، يتبوأ الباليه مكانه بين أرفع أنواع النّشاط الرُّوحي . وفضلاً عن هذا فهو – كتجسيد مرئي للموسيقى – يقوم منها مقام المضمون المادي ؛ ذلك الذي لا تفتقر إليه فنون العمارة والتّصوير والنّحت ، ويفتقده فن الأصوات ، وأخيرًا فهو ، كفن تلميحات واستعارات ، لا يرتكز على الواقع إلا بقدر يسير ، إنما سنده الصوت ممثلاً في الموسيقى ، والصورة ممثلة في التشكيل الفني ، ومن هنا كان خلودُه على مر الأجيال المتتابعة التي استطاعت الاستمتاع بعروضه المختلفة بصرف النّظر عن المراحل التاريخية التي أنتجت فيها .

وكما يقول بيير ميشو في كتابه « تاريخ الباليه » فإنّه بعد أن كان الباليه هواية المجتمعات الأرستقراطية والطّبقات الثرية في القرنين السابعَ عشرَ والثامنَ عشرَ - فإنه استطاع الامتزاج بالجماهير فيما بعد ، ولم يجد مشقة ليقوم منافسًا ، بل وربما وريثًا للدّراما الموسيقية ، فالأوبرا التّقليدية القديمة تبدو وكأن ينابيعها قد جفت تمامًا ، فلم يكتب البقاء لمنهج فاجنر من حيث تشكيل المضمون الفكري للدّراما من الموسيقى نفسها ، وكأن واضع المنهج قد استنفد كل طاقات المنهج بنفسه ، أمّا دياغيليف فيوفّق إلى منهج آخر لتوثيق التّعاون بين الفنون ، وذلك بأن يقوم الرّقص بينها بدور المنظّم ، وعلى أن يتسع حتى يشمل كافة الحرفيات وكافة إمكانات جسم الإنسان ، بشرط أن يخضع لضرورات المنهج التّربوي الأكاديمي الذي ينقّي الحركة ، ويهذّب الإيماءة ، ويُوازن الحركة ، بحيث يمكّن الرّاقص من إلغاء « الوصلات » غير اللازمة ، ومن تنمية استقلال الأجزاء . كما أنه يُزيل مناسبات « التّصادم » ، ويقضي على الانتقالات الحرجة والجهود الضّائعة ، ويوفر الليونة والرّشاقة ، فالقفزة يجب أن تتبع خطا لا تشوبه شائبة وإلا اعتبرت مجرد تمرينات رياضية ، كما يتحتم أن يُبرز التّحليق براقصة خفةَ الراقصة لا قوة الراقص . ويقول إميل فويلرموز إنه مهما بلغت التّشكيلات التّعبيرية عددًا فإنها لن تكفي لترجمة تشعبات نص موسيقي بمركباته اللانهائية ، إن كل راقص يوفّق بجسمه إلى تشكيل جديد يعتبر رائدًا في مجال الفنين التوأمين : الرقص والموسيقى . وعندما يتحد العنصران في وحدة عضوية فإنه لا يوجد فن آخر قادر على منافستهما في التعبير ليس فقط عن الانفعالات والأحاسيس وحركات النفس والفكر ، بل إنهما قادرانِ على فتح دنيا الأحلام واللاوعي أمام الإنسان ، بحيث تتجسد حياته بشِقّيها - الخارجي والباطن - فيما يراه من باليه وفيما يسمعه من موسيقى .

الفصل الخامس
التمثيل الإيمائي
(البانتوميم)

وُلِد فن البانتوميم في اليونان القديمة قبل الميلاد ، بحوالى خمسة قرون ، واكتسب شعبية ضخمة بين جميع طبقات الشعب . وقد اصطلح الإغريق على أنه فن التَّمثيل بحركات الجسم وملامح الوجه إن أمكن دون النُّطق بأية كلمة على خشبة المسرح ، وإذا لم يتمكن المتفرجون من رؤية ملامح وجوه الممثلين فكان عليهم ارتداءُ الأقنعة التي توضِّح الملامح بطريقة مبالغ فيها . ولذلك كان في إمكانهم معرفة دور الشِّرير من دور البطل بمجرد ظهورهما على المسرح . وكان ميلاد هذا المسرح الصّامت نتيجةً لسأم الجمهور من المسرح النّاطق ، الذي تصطكُّ فيه آذان الجمهور بأصوات الممثلين الجَهْوَرِيَّة منذرةً بالويل والثُّبور وعظائم الأمور، فهو مسرح لا يسمح للجمهور باستخدام ذكائه واستنتاج ما يجري على المنصة ، فكل شيء واضح ومباشر من خلال الحوار الذي يتبادله الممثلون ، أمّا التَّمثيل الصّامت فيترك العنان لخيال المتفرج حتى يستنتج ما يشاء . وفي الوقت نفسه يُبرز مقدرة الممثل على التَّلاعب بجسمه الذي يُعَدُّ الأداة الوحيدة التي يتكلم من خلالها ، ولذلك فإن المرونة هي الشَّرط الأول والأساسي لنجاح العرض وإلا عجز جسمه عن التَّعبير وفقد الصلة الدِّرامية مع الجمهور .

ويقول بعض الدّارسين إن الرُّومان هم الذين طوروا هذا الفن وأرسَوا تقاليده ،

أمّا في اليونان فكان فنا رخيصًا لا يتفرج عليه سوى جمهور الشّارع ؛ لأن معظم عروضه كانت تقدم مجانًا من فرق الهواة التي تأخذ هذا الفن على سبيل التّسلية المحضة . وكان الممثلون يسيرون بين صفوف الجمهور على سبيل إضحاكه وإشراكه في التمثيل ، أمّا الرُّومان فقد احترفوه ونافسوا به المسرح النّاطق ، لدرجة أن تيتوس بلوتوس (ولد عام ٢٥٤ ومات عام ١٨٤ قبل الميلاد) ، وهو الكاتب المسرحي الرُّوماني الشّهير ، عبر عن ضيقه بالبانتوميم في إحدى مسرحياته لأنه يسلبه جمهوره ، ويندب حظه لأنه لم يولد مهرِّجًا حتى يعمل في البانتوميم ويشارك في عروضه .

وظل فن البانتوميم ينتقل من عصر إلى عصر حتى وصل إلى « النِّمَر » التي يقدمها مهرِّجو السِّيرك بين فقرات البرنامج لإضحاك المتفرجين وإنعاشهم . ولكن فن البانتوميم لم يعد مقصورًا على مهرِّجي السيرك بل انتقل إلى فن السيناريو في السينما ؛ لأنه كثيرًا ما تكون اللَّقطة الصّامتة أكثر تعبيرًا ودلالة من اللَّقطة الناطقة، ومع ذلك فنحن نلاحظ شبهًا كبيرًا بين الأقنعة التي كان يرتديها ممثّلو البانتوميم في المسرح اليوناني والروماني وبين الطِّلاء الجيري الأبيض والأنف الحمراء على وجه مهرِّجي السِّيرك في عصرنا الحاضر ، ويرجع الفضل إلى مهرِّجي المسرح في حفظ تراث البانتوميم وانتقاله إلينا .

وقد حرَص الكثيرون من كتاب المسرح العِظام من أمثال شكسبير وكورني ولوب دي ڤيجا وكالديرون وجولدوني وموليير ، على تطعيم مسرحياتهم بأدوار المهرِّجين كعامل تسلية وراحة نفسية في حالة المأساة ، وكعامل سخرية وفلسفة في حالة الملهاة . وكثيرًا ما كان ممثلو أدوار المهرجين يتفننون في إتقان الحركات الصّامتة ، التي تُثير ضحكات الجمهور وتجبره على التّجاوب مع المسرحية .

وكانت السِّينما الصامتة العامل الأول والأساسي في إحياء فن البانتوميم وجَعْلِه عالميا في مطالع هذا القرن خاصة وأن اللَّقطات المقرَّبة منحت الممثلين الفرصة للتَّعبير بوجودهم وملامحها كما يشاءون ، دون اللُّجوء إلى الأقنعة التي كانت تكبر وجوههم وتُخفي ملامحها الحقيقية .

ومن العوامل التي ساعدت على استمرار البانتوميم ارتباطُه بفن الرَّقص عامة والباليه خاصة ، لأن الرَّقص نفسه عبارة عن بانتوميم ولكنه يتبع إيقاعات حركية تتمشى مع الإيقاعات الموسيقية ، ويميل إلى التَّجريد أكثر من التَّوضيح المباشر . أمّا فنان العصر العظيم تشارلي تشابلن فقد برع في البانتوميم وبنى أمجاده وشهرته عليه . لم يكن تشابلن يمثل فقط بملامح وجهه أو يديه أو عضلات جسمه ، بل أشرك ملابسه في التَّعبير عن الأفكار التي يريد توصيلها إلى الجمهور ، فمن خلال سرواله المهدل وقبعته التي يستعملها في كل مطالب المعيشة بالإضافة إلى وضعها على رأسه ، وعصاه التي كان يحركها كبهلوان حكم عليه الزمان أن يقوم بهذا الدَّور ، ورباط عنقه الذي أكل عليه الزَّمان وشرب ، من خلال كل هذا – استطاع أن يعبر عن مأساة الإنسان العادي والفرد المطحون في هذا المجتمع الصِّناعي الرَّهيب . لم يكن ينطق بحرف واحد من أية لغة ولكن العالم كله فهمه وعرف ما كان يقوله في يُسر وسهولة قد تتعذر على الممثل النّاطق ، لأن اللغة أحيانًا قد تتحول إلى حاجز بين شخصين يتكلمان نفس اللغة ، لأن كلا منهما يحمِّل الكلمات المعانيَ التي ترتبط بعالمه الخاص المنعزل عن عالم الآخرين . وقد أثبت الكاتب المسرحي يوجين يونسكو هذا في مسرحياته من أمثال « الدرس » و « المغنية الصَّلعاء » ، أي أن فن البانتوميم فنٌّ إنساني وعالمي يمكنه تخطِّي كل حواجز اللغة والجنس ، شأنه في ذلك شأن الموسيقى والرَّقص

والتَّصوير والنَّحت والفنون التي تقول كلمتها عن طريق آخر غير طريق الكلمة المنطوقة والمحددة بلغة معينة . وقد فهم تشابلن هذا بذكائه وطَبَّقَه في أفلامه الصّامتة . وحتى في أفلامه الناطقة مثل « أضواء المسرح » و « أضواء المدينة » كانت اللَّقطات الصّامتة والحركات الكوميدية هي الشَّيء المتبقِّي في أذهان الجمهور ، أمّا الحوار فلا يمكن أن يظل في الذّاكرة بنفس الثَّبات والوضوح .

وإن كان الرَّقص قد ارتبط في اليونان وروما القديمة بالمرح والتَّهريج ، فإنه تحول إلى فن جاد ودرامي بمعنى الكلمة في دول الشَّرق الأقصى الكبرى : الهند والصِّين واليابان . فقد تحولت الحركة الصّامتة التي يقوم بها الممثل الهندي القديم إلى لغة قائمة بذاتها ، لها دلالتُها التي اصطلح عليها كل مَن يؤدي الحركات المقصودة والمعينة ، تمامًا كما أرادها المؤلف أو المخرج وإلا فالجمهور لن يفهمه وسيضيع المعنى من خلال هذا التَّشويش والتَّشويه . فالممثل ليس حرا في ارتجال ما يراه مناسبًا للتَّعبير لأن ثمة كادرات تضع الحركة داخل إطار معين سواء من جهة التَّوقيت أو المدى المكاني ، ولذلك اشتُرِط على كل ممثِّلي البانتوميم إجادةُ الرَّقص أولاً حتى يمنحوا أجسامهم المرونة الكافية التي تمكنهم من التَّعبير في يسر وسهولة، لأن فارق بوصات قليلة في حركة اليد مثلاً قد تغير المعنى المقصود تمامًا.

وقد أتقن الصِّينيون واليابانيون هذا الفنَّ لدرجة أنهم سجلوا لغته برسم الحركات المقصودة لكل عضلات الجسم ، حتى يتقيد بها الممثلون ، وبلغت حركات الوجه ١٧٢ حركة لكل ملامحه ، و ٤٢٧ حركة لكل من اليدين ، و ١٧٦ حركة لكل من السّاقين والقدمين ، و ٢٩ حركة للجذع والعجز والبطن ، وكل حركة لها معنى معين خاص بها . ولا يقتصر عدد الحركات على هذا بل إنه

يتعداه إلى عدد لا يحصى إذا ما أخذنا حاصل الضَّرب بين هذه الحركات مجتمعة ، لأن الوجه يعبر مع اليدين والسّاقين والقدمين والجذع والعجز والبطن في آنٍ واحد ، حتى حركات السُّكون التام لبعض الأعضاء لها معنًى مرتبط بمعنى الأعضاء المتحركة ، وهكذا إلى ما لا نهاية .

وقد أغرم أباطرة الصِّين واليابان بهذا الفن ودرسوا حركاته ، وكان يندر أن يمر أسبوع دون أن تقدم عروض البانتوميم في البلاط . وقد أُغرِم بدراسته أيضًا النُّبلاء والأشراف والأمراء والمثقفون المتحذلقون ، أمّا الشَّعب عامة فلم يكن يعبأ بهذا التَّعقيد في فهم معاني الحركات ، وكان يفهم ما يحلو له أن يفهمه ، والعجيب أن فهمه كان مقاربًا جدًّا لفهم الذين تعمقوا دراسة هذه الحركات .

وكانت ثمة سمةٌ مشتركة في المضمون الدرامي الذي يريد مسرح البانتوميم توصيله إلى الجمهور ، سواء كان هذا المسرح في اليونان أو روما أو الهند أو الصِّين أو اليابان ، وهي مسارحُ انتشرت في وقت واحد تقريبًا في ثلاثة القرون السّابقة للميلاد . ويبدو أنه كانت هناك صلة بين هذه المسارح بالرَّغم من بُعد المسافات الشّاسعة ، ولكن هذه الصِّلة لم تثبت بعد علميا ، ولعل الصِّلة الوحيدة البارزة هي صلةُ المعاصرة وحدها . وكانت هذه السِّمة المشتركة في المضمون الدرامي أن كلَّها استقته من الأساطير الكلاسيكية والشَّعبية المنتشرة في كلٍّ منها ، ولذلك كان البانتوميم الكلاسيكي لا يميل إلى التَّهريج والفكاهة ، بل تغلبت عليه عناصر الجِدِّيَّة والمأساوية والشّاعرية . وقد علق النّاقد الرُّوماني لوسيان على هذا بقوله إن ممثلي البانتوميم لم يكونوا يختلفون عن ممثلي التراجيديا فيما عدا أن ممثلي البانتوميم كانوا أكثر طلاقةً وأصالة ومهارة في التَّعبير عن التَّغيرات اللانهائية التي يتضمنها النَّص ، أمّا ممثِّلو التّراجيديا فكانوا يفتعلون الخطابة الرَّنانة

ذات الجَرْس العالي لعجزهم عن التَّأثير بالحركة المجردة .

وبمرور الوقت ارتبطت الموسيقى والأغاني بفن البانتوميم الذي أصبح يميل إلى إثارة الحواس كلها بعد أن كان يركز على حاسة البصر فقط ، وأصبحت غراميات الآلهة من أمثال أدونيس وڤينوس وديانا ومارس وهِرَقْل وزيوس ودافني وخلوي - مجالاً خصبًا لاقتباس نصوص البانتوميم . ويقال إن الرّاقصة الرُّومانية القديمة هيليو جابالوس عندما قامت بدور ڤينوس قد جعلت الجمال يتحرك ويتجسد أمام جمهور النَّظّارة . وقد بلغ البانتوميم درجة كبيرة من الشَّعبية في الإمبراطورية الرُّومَانية ، لدرجة أنه أصبح الفن المسرحيَّ الوحيد المعروض في القرن الأخير من عمر الإمبراطورية .

وقد أصيب البانتوميم بانتكاسة شديدة في العصور الوسطى ، وكاد يختفي من جميع مسارح أوربا ، لولا انتعاشةُ البطيء الذي بدأ في إيطاليا وارتبط بالتَّسلية الكوميدية التي تبلورت فيما بعد في الكوميديا ديللارتي ، وكان بطلها دائمًا مهرجًا خفيف الظل سريع البديهة عميق البصيرة ، بمعنى أصح ، كان يصور شخصية ابن البلد الذَّكي اللَّمّاح . ومن إيطاليا عاد البانتوميم إلى الانتشار في أوربا لدرجة أن شكسبير قدم فصلاً كاملاً من التَّمثيل الصّامت في مسرحية « هاملت » . ولكن المسارح الرّاسخة من أمثال الكوميدي فرانسيز في باريس والجلوب في لندن اقتصرت عروضُها على المسرح النّاطق ، مما دفع بعض المهرّجين إلى إنشاء المسارح الخاصة بهم لتقديم عروضهم التي امتزجت بالموسيقى والرَّقص . وكان أشهر هذه المسارح مسرحُ المنوعات الذي أقامه جان جاسبار ديبرو وابنُه شارل في البوليڤار بباريس ، وكانت من أشهر عروضه مسرحيةُ « الابن الضّال » التي قدمت عام ١٨٩٠ .

ويعتبر البانتوميم الأساس الوحيد الذي نهض عليه فن الباليه الفرنسي الحديث ، والذي اقتبس مضامينَهُ من أساطير الإغريق عن كيوبيد وميديا وجاسون . وسار الباليه الرُّوسي على نفس الطريق ، وأصبح فن الباليه عمومًا هو فنَّ البانتوميم الكلاسيكي في صورته الحديثة ، وأصبح في إمكان مصمِّم الرّقصات أن يحكي قصة سواء فكاهية أو محزنة من خلال الحركة الصّامتة ، سواء حركة الرّاقص أو الرّاقصة على انفراد أو حركة المجموعة الرّاقصة على المسرح ككل ، وبذلك أصبح الباليه هو المَعقِلَ الرسميَّ الوحيد المعترف به عالميا لفن البانتوميم في أيامنا هذه ، وخاصةً بعد أن غزا الصَّوت السِّينما وبذلك تهدمت آخر حصون البانتوميم القديمة ، ولكنه ككل فن أصيل قادرٌ على التَّكيف مع التَّطورات الجديدة ، والاستمرارِ في اتِّخاذ أشكال جديدة تناسب روح العصر وطبيعته .

وعلى الرَّغم من أن البانتوميم الإنجليزي قد أخذ أصوله عن إيطاليا وفرنسا - فإنه اتَّخذ طابعًا قوميا ارتبط بالمناسبات القومية والأعياد الوطنية التي تقام فيها المِهْرجانات والكرنڤالات العامة . وفي القرن السادسَ عشرَ يحكي لنا النّاقد الإنجليزي كولي كيبر عن عرض تمثيلي صامت شاهده ، وكان مقتبسًا من قصة مارس وڤينوس ، ويُظهر دهشته لأنه فهم كل شيء برغم أنه لم يسمع أية كلمة صادرة عن منصة المسرح . وفي مطالع القرن الثامنَ عشرَ أصبح لفن البانتوميم نجومه المشهورون والمحبوبون من أمثال جون ريتشي الذي قدم عروضًا موسيقية مقتبسة عن موضوعات كلاسيكية ولكنها معالجة بأسلوب مهرِّج البلاط . ولكن بمرور الوقت أرسى البانتوميم الإنجليزي تقاليده وشخصياته المعروفة من أمثال هارلِكوين وكولامبين وبنطلون الخادم الخبيث والعاشق الأبله . وكانت هذه

الشّخصيات الثّلاث محورًا لكل الأحداث المعقولة وغير المعقولة ، وكان الجمهور يتتبع حِيَلها ومقالبها وشطحاتها ومغامراتها ومطارداتها بشغف بحيث كان الإقبال على مسرح البانتوميم في عطلة نهاية الأسبوع إقبالاً منقطع النّظير .

وفي مَطالع القرن الحالي أقبل كبار رجال المسرح الإنجليزي على فن البانتوميم ؛ ففي عام ١٩١٢ أنتج ماكس رنهارت مسرحية بانتوميم ضخمة تحت عنوان « ساموران » ، وأعاد المخرج الناقد آشيلي ديوكس إنتاج مسرحية « الابن الضال » عام ١٩٤١ ، واستمر عرضُها سنوات الحرب العالمية الثانية ، وكان الإقبال عليها ضخمًا برغم قنابل النّازي التي كانت تَدك لندن بصفة مستمرة في أغلب الأحيان ، وكان الإقبال نفسُه عليها في أمريكا في نفس الوقت مما يدل على أن فن البانتوميم فن أصيل وليس مجرد تقليعة للفكاهة وتضييع الوقت . وهذا يذكّرنا بتعليق فنان البانتوميم الفرنسي ديبيرو الذي يقول فيه : « إن البانتوميم فن يقول كل شيء دون أن يقول شيئًا على الإطلاق . »

الفصل السادس
مسرح العرائس

إن السَّبب في تسمية هذا الفن بفن العرائس تارةً وفنِّ الماريونيت تارةً أخرى هو العداء بين فرنسا وإنجلترا في القرنين الماضيين ؛ نتيجةً للحروب الطَّويلة التي دارت بينهما ، فحاولت كل منهما إعطاء الصِّبغة القومية لهذا الفن على أساس أنها هي التي أنجبته ، وعلى هذا الأساس أطلق عليه الإنجليز والأمريكان اصطلاح « مسرح العرائس » في حين وجد الفرنسيون والإيطاليون والأوربيون عامة اصطلاح الماريونيت أكثر تأنقًا ، ولكن أحدًا لم يكن يعلم أنه فنٌّ مصريٌّ قديم ولد في القرن الخامس قبل الميلاد . وقد حاول الأمريكيون في أواخر القرن الماضي الاستفادة من هذا الاصطلاح المُزدوِج بأن أطلقوا اصطلاح « الماريونيت » على كل العرائس التي تتحرك بالخيوط من أعلى ، ثم خصصوا اصطلاح « العرائس » ليطلقوه على أيٍّ نوع آخر وخاصةً ذلك الذي يعمل بتحريك أيدي اللاعبين من أسفل ؛ مثل « جودي و بانش » الذي انتشر في أوربا وأمريكا على نطاق واسع ، وهو النوع الذي يشبه الأراجوز في مصر والذي اشتهر به الفنان محمود شكوكو . وفي الواقع فإن مسرح العرائس الحالي قد تفرع إلى أنواع عدة تبلغ ثمانيةَ عشرَ نوعًا طبقًا لتقسيم النّاقد جيمس هايز ، الذي قام بحصرٍ شامل لأنواع العرائس وأشكالها وأحجامها وطريقة تحريكها في أمريكا وبقية البلاد التي تفوقت فيها . ولكن أشهر هذه الأنواع هي عرائس الخيوط وعرائس اليد وخيال

الظِّل والعرائس التي تتحرك بالعصا الطويلة ، وهذه الأنواع الأربعة هي التي لاقت رواجًا في جميع أنحاء العالم ، واشتهرت بها بعض الولايات في الهند ونيبال وتايلاند والعرائس الرّاقصة التي اشتهرت بها شبه الجزيرة العربية في العصر العباسي وكانت شائعة في شوارع بغداد ، والعرائس الورقية المسطحة والعرائس التي يلبسها اللاعبون فوق رؤوسهم ، وهذان النّوعان انتشرا في معظم بلاد أفريقيا الجنوبية أيام الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والإيطالي . والعرائس التي في الحجم الطبيعي للإنسان والتي اشتهرت بها كل من الصِّين واليابان .

لكنّ هناك فرقًا شاسعًا بين العرائس التي تنتج لمسرح العرائس خصيصًا ، والأشكالِ الأخرى التي تنتج لأغراض مختلفة مثل العرائس التي يلعب بها الأطفال ، والعرائس التي تزين بها المنازل ، والعرائس التي تتحرك بالزُّنبرك وتحاكي الإنسان في حركاته لأنها صنعت فقط للتّسلية والقيام بحركات مكررة لا علاقة لها بالفن الدّرامي . أمّا عرائس المسرح فتخضع لمواصفات معقدة بهدف إحداث تأثيرات درامية في نفس المتفرج ؛ ولذلك فإن تركيبها لا بد أن يتمشى مع طبيعة الدّور الذي ستقوم به على المسرح من حيث الحجمُ والحركة والإيماءة والتّكوين . وقد يتساءل البعض عن السّبب في انتشار مسرح العرائس في حين يوجد ممثلون من البشر يستطيعون القيام بهذه الأدوار بطريقة أكثر كفاءة وإقناعًا ؟ والرد على هذا ، أن مسرح العرائس يملك إمكانيات فنية ودرامية غير متاحة للمسرح العاديّ ، ففي إمكان المخرج أن يتحكم في حجم العروسة سواء من ناحية الضّخامة أو الصِّغر بالنِّسبة للعرائس الأخرى ، أو أن يتحكم في أجزاء مختلفة من جسم العروسة للتّأكيد على بعض المعاني المتصلة بالنّص ، والمطلوب إبرازها للمتفرجين ، فالفرق الأساسي بين مسرح العرائس والمسرح العاديّ أن العروسة

في الأول تتشكل طبقًا لمواصفات الدَّور الذي تلعبه في حِيادية كاملة ، على حين أن الدَّور في المسرح العاديٍّ يتشكل طبقًا لأسلوب الممثل وشكله وحجمه مهما حاول القيام به في حيادية كاملة ، بل إن أسلوبه يختلف من عرض إلى آخر طبقًا لحالته النَّفسية والصِّحية ، لكن العروسة ليست سوى تجسيد لفكرة المؤلف التي تتحرك أمام عيون المتفرجين .

وهناك رأي شائع ورد عام ١٨٦٢ في كتاب الدارس الفرنسي شارل مانين « تاريخ الماريونيت » ، والذي يقول فيه إن المصريين القدماء كانوا أول مَن توصل إلى فن العرائس في القرن الخامس قبل الميلاد ، وكانت العرائس مفصلية الأذرع والسِّيقان والوسط ؛ بحيث يمنحها هذا مرونة في الحركة والتَّعبير ، وكان حجم العروسة يختلف طبقًا لمكانتها الاجتماعية والرُّوحية ، فمثلاً العرائس التي كانت تمثل الآلهة والكهنة والملوك والأمراء تميزت بالضَّخامة و وضوح الملامح و وقارها وثقل حركتها ، أمّا العرائس التي مثلت عامة الشعب والخدم فكانت أصغر في الحجم ، وملامحُ وجهها تشبه وجوه المهرجين من حيث الألوان المتناقضة والأصباغ الصّارِخة . وكان الكهنة يشرفون شخصيا على العرض المسرحي للعرائس ، بل إنهم تصدوا للتَّأليف لهذا المسرح ، وبالطبع فإن مسرحياتهم كانت دينية في المقام الأول ، وزاخرة بالوعظ والإرشاد ، وغالبًا ما تنتهي بترديد النَّصائح المختلفة التي يحرصون على بثها في نفوس الجمهور . وقد وصلت إلينا بعض هذه النُّصوص على هيئة بَرديات اكتُشِفت في حَفريات الجيزة والزَّقازيق والإسكندرية ، التي قامت بها بَعثات من جامعات أمريكية وكندية . ولكن يبدو أن فن العرائس كان أقدم في مصر من القرن الخامس قبل الميلاد ؛ لأن بعض هذه البَرديات أشار إلى نصوص قديمة لمسرحيات اندثرت ولم يعرف عنها شيء . وقد

انتشر في الوجه البحري بعد القرن الخامس قبل الميلاد خيال الظِّل وخاصةً في منطقة الزَّقازيق ، وكان الفنانون المتجولون يشعلون مشاعلهم عند حلول الظلام وراء ستارة بيضاء مشدودة على قائمين ، ثم يقومون بتحريك عرائسهم وإحداث الأصوات اللازمة وراء السِّتارة بحيث ينعكس ظِل العرائس على السِّتارة ، وكانت هذه العرائس تختلف عن العرائس الأخرى من حيث إنها مصنوعة من الورق المقوَّى وذات بُعدين فقط ؛ أي أنها مسطحة وليست مجسدة بحيث تبدو مثل فن السُّولويت الذي نعرفه الآن . وقد أغرم بعض الملوك والأمراء بهذا الفن لدرجة أنهم أجزلوا العطاء لبعض الفنانين لكي يقوموا بعروضه خاصةً في قصورهم . وقد تبنَّى البطالمة هذا الفن بحيث انتشر انتشارًا كبيرًا في الإسكندرية . ويقال إن أنطونيو قد أعجب بهذا الفن عند مجيئه إلى مصر ، وكان يقضي بعض لياليه مع كليوباترا في مشاهدة بعض هذه العروض ، وخاصةً تلك التي تدور حول الأساطير المصرية القديمة والمعارك الحربية التي خاضها كل من تحتمس الثّالث ورمسيس الثّاني ومقابلة الإسكندر الأكبر لكهنة آمون واحترامه لهم .

والعجيب أن مسرح العرائس في أوربا العصور الوسطى لم يكن سوى صورةٍ مكررة لمسرح العرائس عند قدماء المصريين : فكان الفنانون الجوّالون يحملون عرائسهم على أكتافهم ويسيرون بها في الشَّوارع وعند الميادين أو التَّقاطعات ؛ حيث تجمعاتُ الصِّبية والمارَّة ، ينصبون مسرحهم ويقيمون عروضهم ، وكانت تدور حول الملاحم والبطولات الشَّعبية . وقد تبنت الكنيسة هذا الفن ونصبت له المسارح في أفنيتها لكي تقدم للجمهور العروضَ الدِّينية المأخوذة عن القصص الدِّينية . ولم يكن اصطلاح « الماريونيت » سوى تصغير لاسم العذراء مريم أو ماري ؛ لأن معظم المسرحيات كانت تدور حول ميلاد السَّيد المسيح . وتطورت

هذه المسرحيات فيما بعدُ واتخذت طابعًا دراميا يصوِّر الصِّراع بين الخير والشَّر ، وقاد هذا الاتجاه فنانو الكوميديا ديللارتي في إيطاليا ، وانتشر بعد ذلك في أوربا وإنجلترا على نطاق واسع . ولا شك أن شخصيتي جودي و بانش المشهورتين كانتا امتدادًا لهذا الاتجاه . ويقول كوليار في كتابه المطبوع عام ١٨٢٨ عن « فن الماريونيت » إن بانش كان يمثل البطل المغوار المثالي في كل شيء ، والذي يضع رُوحه على كفه في صراعه مع الشَّيطان وقُوى الشَّر المختلفة .

ونظرًا لأن أوربا كلَّها كانت تقع تحت سيطرة بابا روما ، فإن مسرح العرائس الدِّيني انتشر انتشارًا واسعًا بسبب تشجيعه له . وبمجيء القرن السّابعَ عشرَ أصبح مسرح العرائس فنا عالميا . وفي القرن الثّامن عشرَ أقيمت المسارح التي تقدم العروض بصفة مستمرة وثابتة ، وبأسلوب محترف ومنظم ، بحيث أصبح لها جمهورها التَّقليدي من النَّظّارة ، واستمرت هذه المسارح في تقديم عروضها حتى عصرنا الحاضر . وهذه المسارح توجد في روما وفلورنسا والبندقية وجنوة وباريس وليل وكان ومارسيليا وكاليه ولندن وإدنبره وجلاسجو وكارديف وبرمنجهام وليفربول ومونتريال وتورنتو ونيويورك وكليفلاند ومكسيكوسيتي . . إلخ . ولم يقتصر حب الناس لمسرح العرائس في القرن الثّامنَ عشرَ على الذَّهاب إلى المسارح المحترفة ، بل حرَصت الأُسَر الموسِرة على تأجيره خصِّيصًا وإحضاره حتى يتيحوا الفرصة لصغارهم لمشاهدته . وقد حرَصت عائلة جيته – الشاعر والرِّوائي الألماني الكبير – على هذا التَّقليد ، بل إن الحصون الحربية كانت لا تخلو من مسرح عرائس خاص بها ؛ للتَّرفيه عن الجنود في أوقات فراغهم ، وإشعال جذوة الوطنية فيهم بعرض البطولات القومية .

وقد انتقل خيال الظِّل إلى أوربا في القرن الثّامنَ عشرَ عن طريق الشَّرق

الأدنى ، ثم أصبح في القرن الماضي فنا خاصا بالأطفال لكي يعلمهم ويمتعهم . وفي أواخر القرن بدأ في الاندثار عندما اختُرِعَ الفانوس السِّحري والصُّور المتحركة بعد ذلك ، ولكن الصُّور المتحركة لم تكن سوى تقليد خيال الظِّل من جهة الصَّوت والحركة ؛ لأن فناني خيال الظِّل قد برعوا في تحريك العرائس من حيث البعدُ والقُربُ ولقطات الوجه المكبرة ، والإسراع بالحركة أو إبطاؤها ، وهو بعينه التِّكنيك الذي اتبعته السِّينما فيما بعد .

وقد شهد القرن التّاسعَ عشرَ الانتعاش التِّجاري الضَّخم لفن العرائس كحرفة مؤدية إلى الثَّراء ؛ فقد شهدت أوربا فرق العرائس الضَّخمة التي كانت ترحل من عاصمة إلى أخرى لتقديم عروضها ، وأقيمت في باريس استوديوهات ضخمة لإنتاج العرائس ، وبدأ كبار الأدباء في الكتابة لمسرح العرائس . وقد عمل على تشجيع هذا الاتجاه الفنان الفرنسيُّ موريس صاند . ولقد ساعدت طبيعة فن العرائس على هذا الانتعاش التِّجاري الضَّخم ذلك أن مسرح العرائس سهلُ الانتقال من مكان إلى آخر لقلة الأجهزة والمشرفين واللاعبين ولقلة تكاليفه ؛ لأن العروسة لا تكلف شيئًا إذا قيست بما يتكلفه الممثل الإنسان ، هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الفنية الأخرى التي لا يمكن أن يحصل عليها المسرح البشري . ولعل العيب الذي حرَص النُّقاد على إبرازه أن معظم نصوص مسرح العرائس اقتصرت على السُّخرية والتَّقليد لما يقدم على المسرح البشري الضخم ، وكان هذا النَّقد دافعًا لبعض المؤلفين والمخرجين الكبار إلى الاهتمام بما يقدم على مسرح العرائس والكتابة له ؛ كما فعل ماترلينك في ألمانيا في مسرحياته الذِّهنية والفلسفية ، وكما فعل موريس بوشور في فرنسا عندما قدم مسرحياته ذات الصِّبغة الاجتماعية والانتقادية ، وكما فعل جوردون كريغ في إنجلترا في مسرحياته ذات الصِّبغة

الشِّعرية والشّاعرية .

وفي عام ١٨٨٩ أنشئ النّادي الدَّولي للعرائس ، وضم مجموعة من المحترفين والمخرجين والفنانين التَّشكيليين الذين وجدوا إمكانيات ضخمة للتَّشكيل في العرائس ، وكان مقره في مدينة ميونيخ برئاسة بول بران ، وعضوية أيڤو بوهرني عن مسرح بادن بادن ، وريتشارد تيشنر عن مسرح ڤيينا ، و وليم سيموندس عن مسرح لندن ، وتوني سارج عن مسرح نيويورك ، وجوستاف بومان عن مسرح سانتاني . وقام أعضاء النّادي بدراسات وأبحاث شاملة عن هذا الفن ، و وجدوا أنه يمكن الاستفادة به في التّحليل النَّفسي وخاصَّةً بالنِّسبة للأطفال ؛ لأن العرائس المتحركة أمامهم قد تجسد العُقَد النَّفسية الكامنة داخلهم ، ومن ثمَّ تعمل على إخراجها والتّخلص منها . و وجدوا أيضًا أن مسرح العرائس خير معلم للطِّفل ولتنمية قدراته وتربية ذوقه حتى يشب على حب الفن عامةً والمسرح خاصة . ومن خلال المسرحيات التي تقدم له يمكنه تعلُّمُ الكثير لأنه تعليم من خلال التَّسلية وبعيد عن قيود حجرة الدِّراسة وجفاف شرح المدرس ورتابته . وقد أدرك أيضًا خبراء الدِّعاية الجاذبيةَ الكامنة في العروسة واستغلوها للدِّعاية عن المنتجات المختلفة . ورغم تقدم الفن السِّينمائي لم يفقد فن العرائس سِحرَهُ ، بل إنه غزا الأفلام عن طريق أفلام الكرتون التي بنى عليها الفنان العظيم والت ديزني شهرته وأمجاده الفنية ، وفيها استعمل كل حيل فن العرائس .

ويوضح النّاقد نوبل نيلسون في كتابه « حيل الماريونيت » أن السِّحر في مسرح العرائس يكمن في أن الحياة يمكن أن تدب في أي شيء على المسرح ، فالسَّرير والمقعد والمائدة والكوب والطَّبق والمِلعقة . . إلخ ، كل شيء يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامي في المسرحية ، كما أن الحيوانات والطُّيور الأسطورية مثل

التِّنين والرُّخ وكل ما هو خارِق للطَّبيعة يمكنه الظُّهور على مسرح العرائس والكلامُ والمشاركة في الحوار الدّائر . وبالنِّسبة للأطفال فإنهم يَسعدون كثيراً عندما يستمعون إلى بقرة تتحدث مثلاً ، وهذا يَزيد فيهم الألفة مع باقي مظاهر الطَّبيعة . ونظراً لأن خيال الإنسان غير محدود - فإن خير وسيلة لإشباعه هي مسرح العرائس الذي يقوم على الخيال المحض المتجسد في العرائس المتحركة والتي يمكن أن تفعل أي شيء ، وبهذا يحطم الإنسان كل الحدود التي تحيط بخياله وتمنعه من الانطلاق ، وبذلك يشارك العرائس في مغامراتها ، بل ويتعاطف معها بحيث يحزن لمأساتها ويضحك لملهاتها . ويقول الباحث ب . ا. فيكلين إن مسرح العرائس لن يندثر ما دام الإنسان يملك هذا الخيال المبدع ولا يجد وسيلة إلى تحقيقه إلا فوق مسرح العرائس .

الفصل السابع
الرَّقص الشَّرقي

لا شك أن الرَّقص بصفة عامة هو لغةٌ شاعرية حركية تحاول ترجمة الإحساسات إلى أشكال تعبيرية مريحة للعين ومُبهِجة للمشاعر ، ولذلك يحتل الرَّقص مكانَهُ بين أرفع الفنون الشَّعبية المحبوبة ، وكان ملازمًا وموازيًا للتَّاريخ الحضاري للإنسانية كلها . وإذا اختلف تعبير شعب عن نفسه عن الشُّعوب الأخرى - فإن جوهر الرَّقص واحد لأنه يعتمد على الحركة التي ترتبط ارتباطًا عضويًّا بالإيقاع والموسيقى .

ويتسع الرَّقص ليشمل كافة الإمكانيات الحركية لجسم الإنسان ، وهذه الإمكانيات تبدو جميلة ورائعة كلما عمدت الرّاقصة والرّاقص إلى تهذيب الإيماءة، وتوازن الحركة، وإلغاء الوصلات غير اللازمة، وتوفير اليُسر والرَّشاقة. فالحركة يجب أن تتبع خطًّا لا تشوبه شائبة ، ويكون منسجمًا مع بقية الحركات ، بحيث يتحول الجسم كله إلى آلة موسيقية تعزف ألحانًا لا تعرف النَّشاز . والإيقاع الموسيقي - سواء الشرقي أو الغربي - يملك من المركَّبات اللانهائية ما يعد مادة خصبة لأي راقص أو راقصة ؛ لاستنباط حركات جديدة بدلاً من التَّكرار والرَّتابة والحركات التَّقليدية التي تؤدي إلى الملل وفقدان الاهتمام .

ويقول الخبير العالمي إميل فويلرموز الذي أتى إلى مصر عام ١٩٥١ وشاهد الرَّقصات الشَّرقية - يقول إن الرَّقص التُّركي ، يقصد الرقص الشَّرقي ، خيرُ مُعبِّر

عن دلال الأنوثة ورقتها وإغرائها ، ولكن ينقصه صب عناصر الدَّلال والرِّقَّة والإغراء في قالَبٍ تشكيلي ، يساعدها على الابتعاد عن تَكرار الحركات وتشابهها ، وأيضًا يجنبها الاعتماد على الإثارة المجردة التي تتركز على أجزاء معينة من جسم الرّاقصة ، في حين أن الفن الرَّفيع يجب أن ينظر إلى الجسم نظرة لا تفرق بين جزء وآخر. ولا شك فإن ارتباط الرَّقص الشَّرقي باصطلاح « هز البطن » ليس في صالحه من النّاحية الفنية .

قد يكون هز البطن ذا معنًى في الرَّقصة التي تؤديها الرّاقصة ، ولكن أن تعتمد الرّاقصة كليةً على هز البطن في أداء نمرتها ، بحيث تركز على مهارتها في هذه الحركة ، فهذا معناه تقييد الرَّقص الشَّرقي داخل قيود تمنعه من الانطلاق ، لأن بقية أجزاء الجسم لا تقل جمالاً في حركتها عن هز البطن ، إن لم تكن أكثر رشاقة .

ويقول خبراء الرَّقص إن هذا الفن قادر على التَّعبير ليس فقط عن الانفعالات والمشاعر وحركات النَّفس والفكر ، بل عن دنيا الأحلام واللا واقع التي لا تحدها حدود . وهذه الإمكانات الضَّخمة تعتمد على منح كل أجزاء الجسم جميعَ طاقات التَّعبير الجمالي المتاحة ، بشرط أن يعمل كل جزء في انسجامٍ كامل مع الأجزاء الأخرى . وإذا استدعى أسلوب الرَّقصة ومغزاها التَّركيز على جزء من الجسم بالذّات – فيجب ألا تهمل الأجزاء الأخرى التي تعمل في الظِّل ، لأن حركتها مكملة لبعضها بعضًا ، ولا يَكْمُل معنى الرَّقصة إلا بهذا الانسجام بين حركات مختلِف أجزاء الجسم . ولذلك فإن التَّركيز على هز البطن لا يفتح دنيا الأحلام واللا واقع في شموليتها وبهجتها ، ولكنه ينحصر في دنيا الأحلام المراهقة فقط ، وهي دنيا تضع الإثارة الجنسية قبل الإثارة الفنية ، وتحوّل جسم

الرّاقصة الجميل إلى مجرد جسد مرغوب فيه ، وهذا لا يمكن أن يكون هدفَ الفن الرَّفيع بأية حال من الأحوال .

وتقول خبيرة الرَّقص المجريَّة أليس بيترز ، التي أتت لزيارة مصر عام ١٩٥٤ : « إن هناك إمكانيات تعبيرية كثيرة تكمن في الرَّقص الشَّرقي ولم تستغل بعد . » وكانت تود ألا ترى هذا التَّشابه بين حركات الرَّقص عند كل راقصة ، وشبهت الرَّقص الشَّرقيَّ حاليًا بأنه المادة الخام لهذا الفن ، والتي ما زالت في حاجة ملحة إلى تطوير وتهذيب وتشكيل ، ينتقل به من مرحلة الكاباريه التي تستهدف فقط التَّسلية والتَّرفيه ، إلى مرحلة المسرح الجاد التي تُثير إحساسات الجمال والانفعال الرُّوحي ، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق اعتبار البطن مجرد جزء عاديّ من أجزاء الجسم .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الرَّقص العالمي باختلاف أشكاله وتعدد أنماطه وألوانه — لوجدنا أنه تطور بطريقة أو بأخرى ، ويلاحظ تطوره ممثلاً في حركات الجسم . والهدف من هذا التَّطور هو التَّخلص تدريجيا من الأشكال المعقدة التي كانت تؤدي في حالات كثيرة ، إلى أوضاع غير طبيعية للجسم . ويبدو هذا واضحًا في الرَّقص الكلاسيكي الأوربي الذي بدأ بالتَّعقيد في أصوله الأولى ، ولكنه تعثر بسبب الافتعال والاصطناع ، وبسبب منافسة الرَّقصات الفولكلورية بكل بساطتها وعَفْويتها وانطلاقاتها . ولذلك عمد الرَّقص الكلاسيكي إلى تبسيط الأشكال المقيدة له ، واتَّخذ من الإيقاع والموسيقى الأساسَ له بدلاً من الرَّشاقة والأناقة اللَّتين تفرضهما روح المجتمع الأرستقراطي المعاصر .

ويبدو أن الرَّقص الشَّرقي لم يتطور لأنه بدأ بداية سهلة وبسيطة ، ولكن لا

يعني هذا أن الرَّقص العالمي انتهى إلى حيث بدأ الرَّقص الشَّرقي ، فهناك اختلافات جِذرية وحضارية لا يمكن التَّغاضي عنها ، برغم أن كليهما بدأ في بلاط الملوك والسَّلاطين ، فالرَّقص الكلاسيكي بدأ جماعيا في حينَ بدأ الرَّقص التُّركي أو الشَّرقي فرديا ، وهذا فارِق قد يبدو بسيطًا من النّاحية الظّاهرية ولكنه من النّاحية الفنية فارقٌ عميق الأثر على كل منهما : ففي الرَّقص الكلاسيكي لا بد من إلزام الرّاقصة بالمشاركة الفعلية مع أفراد المجموعة ، وبتركيز انتباهها تركيزًا تاما بحيث تتحول إلى لمسة في اللَّوحة الرّاقصة وليست كل شيء .

والشِّدة في تطبيق القوانين الخاصة بفن الرَّقص ترجع إلى التَّدريبات المنظمة ، ثم بالتَّطوير المطَّرِد الذي تكفله الدِّراسات الأخرى في الموسيقى والفنون التَّشكيلية . والرّاقصة يجب أن تكون تلميذة مطيعة للمدرب ، بحيث تنفذ كل ما يطلب منها بكل دِقَّة وحرص . وهذه الطَّريقة المتبعة في الرَّقص الكلاسيكي الجماعي تُطور الإحساسات التي تصل من خلالها إلى مَلَكةِ نقدٍ سليمة ، تضمن لها سلامة الحكم على مدى التَّقدم المستمر ، سواءٌ فيما يتعلق بأخطائها هي أو بأخطاء من حولها . فهي ترى نفسها دائمًا من مرآة الرّاقصات والرّاقصين الذين يعملون معها في نفس اللَّوحة . أمّا الرّاقصة الشَّرقية فترقص في فراغ ، ولا ترى نفسها إلا في مرآة الجمهور ، الذي يُبدي استحسانه أو استهجانه على أساس مِزاجٍ عابرٍ قِوامُه شتى الإحساسات المتناقضة والمتعارضة ، التي لا يمكن أن تشكل معيارًا أو مقياسًا ثابتًا يضمن التَّقدم المستمر للرّاقصة . من هنا كان افتقار الرَّقص الشَّرقي إلى التَّطوير ، والخروج به إلى المجال العالمي .

والتَّطوير لا بد أن يكون على أساس علمي ، بحيث يمكن تطعيم الرَّقص الشَّرقي بأساليبَ أخرى من الرَّقص توسع من أفقه ، ولا تجعله مقصورًا على

راقصة تتحرك على المسرح أمام فرقة موسيقية من الرِّجال ، تلبس الملابس الأوربية ، بحيث يبدو انفصام واضح بين الحركة والخلفية المسرحية . وخير تطوير هو الذي يقوم على البحث عن جذورها الفنية ، ولعل الجذور الأولى تتمثل في الرَّقص الفرعوني الذي نجده مرسومًا بكل تفاصيله على جدران المعابد والمقابر . وقد قامت فرقة رضا والفرقة القومية للفنون الشَّعبية بإضافات في هذا المجال ، ولكن هذا الفصل يقتصر على الرَّقص الشَّرقي الذي تؤديه راقصة بمفردها على المسرح ، بحيث يفتح لها رؤية جديدة تستطيع من خلالها أن تتطور وتستمر ، حتى لا تؤدي نفس الحركات طَوال عمرها الفني مما يحوِّل فنها إلى مجرد حرفة محدودة لا ابتكار فيها ولا تنوع .

ويرغم أن الرَّقص الفرعوني يميل إلى الرَّقص الجماعي الذي يؤديه أفراد من الجنسين - إلا أننا نستطيع أن نجد بعض النَّماذج التي تقوم فيها الرَّاقصة بالرَّقص بمفردها أمام مجموعة من النَّظَّارة . ويقول جون جاردنر ويلكنسون في كتابه « أساليب الحياة والعادات عند قدماء المصريين » :

« إن الرَّقص الفرعوني القديم كان يتكون من سلسلة متتابعة من المناظر ، تحاول الرَّاقصة خلالها عرضَ تشكيلة واسعة من الحركات ، وكانت ترقص أحيانًا على أنغام بطيئة تتمشى مع أسلوب الحركة ، في حين فضلت بعض الرَّاقصات الخطوات الزَّاخرة بالحركة والحيوية والمنسجمة مع أنغام من نفس النَّوع . وكانت الفتيات الجميلات في بعض الأحيان يعزفن على الطَّنابير أو بالمزامير خلف الرَّاقصة ، وأحيانًا أخرى يتناولن الرَّقص والعزف معها. وكانت الموسيقى التي تُصاحِب الرَّقص مشتملة أحيانًا على عدد كبير من الآلات مثل الجنك والكَنَّارة والطُّنبور والجيتار والمِزمار والدُّف ، وقد يكتفى في أحيان أخرى بتصفيق الأيدي

أو طرقعة الأصابع أو قرع الطُّبول أو دَق الدُّفوف فقط . وكانت الحركات والإيماءات الرَّشيقة هي الطّابع المميز لأسلوب الرَّقص الفرعوني ، وكانت الرّاقصات في رقة راقصات الباليه الحديث . وقد أغرمت الرّاقصة المصرية القديمة منذ آلاف السِّنين بالدَّوران حول نفسها مع الاعتماد على ساق واحدة ، وكان مستوى الرَّقص يتوقف على المقدرة الفردية للرّاقصة ومدى إلمامها بفنها من ناحيةٍ ، وعلى ذوق النَّظّارة التي ترقص من أجلهم من ناحيةٍ أخرى . وهنا يقترب الرَّقص المصري القديم من الرَّقص الشَّرقي المعاصر في التَّركيز على المهارة الفردية للرّاقصة . ولكن الرّاقصة المصرية القديمة كانت ترتدي عَباءة طويلة فَضفاضة ، صنعت من نسيج رقيق شفاف ، تسمح بمشاهدة شكل أعضاء الجسم وحركتها ، كما كانت ترتدي في بعض المناسبات مجرد أحزمة ضيقة مزخرفة كأُطُر تُبرز جمال جسمها ورقته .

« وجرت العادة على دعوة موسيقيات وراقصات محترفات إلى المآدب والاحتفالات لتسلية المدعوين بالموسيقى والرَّقص . وقد رقص المصريون في المعابد تمجيداً لمعبوداتهم ، كما رقصوا خارجها في الاحتفالات الدِّينية ، وقد اقتبس اليهود هذه العادة منهم ، ومن هنا كانت المَسحة الدِّينية المرتبطة بالرقص القديم ، ولذلك لم تكن ثمة غضاضة في أن تقف الراقصة شبه عارية ؛ لأن الإحساس بما تمثله من الرُّموز والطُّقوس الدِّينية كان أقوى من التَّركيز على جسدها كبؤرة للإثارة الجنسية .

« وكان المصريون يعتقدون أن هذا العُرْيَ قادر على طرد الأرواح الشِّريرة التي لا تستطيع أن تتحدى الجمال الذي خلقته الآلهة ، وخاصة إذا كان يتحرك بهذه الحيوية والانطلاق . »

ويمكن تطوير الزِّيِّ الشَّرقي للرّاقصة إذا ما ألقت بنظرة إلى ما كانت ترتديه زميلاتها في مصر القديمة . يقول أدولف إرمان في كتابه « الحياة المصرية في العصور الأولى » : « إن مقابر بني حسن تقدم لنا الكثير من النَّماذج لأزياء الرّاقصات ، فكانت الرّاقصة تتحلى بالقلائد والأساور والخلاخيل وتجمِّل شعرها بأكاليل الزَّهر ، وتكسو صدرها بالشَّرائط ذات الألوان المنسجمة ، وتجدل شعرها في ضفائر تشبه ذيول الخيل الصَّغيرة ؛ وتُثقل أطرافها بكرات فضية أو ذهبية مما يكسب صاحبتها مظهرًا رشيقًا في أثناء الرَّقص . »

وكانت الملابس تتنوع باختلاف الرَّقصة وأسلوبها ، وغالبًا ما تستمد الرّاقصة حركاتها من حركات الطُّيور والحيوانات ، وقد أغرمت الرّاقصات بتقليد الثُّعبان في حركاته التي تتشابه كثيرًا مع حركات الرّاقصة الشَّرقية المعاصِرة التي تتميز بالمرونة والنُّعومة واللُّيونة ، والتي تستمر على نفس النَّهج الذي سارت عليه زميلاتها منذ أكثر من خمسة آلاف سنة ، وذلك في تقليد حركات الحيوانات والطُّيور الرَّشيقة التي يمكن أن تجد فيها أيةُ راقصة مادةً خصبة للتَّجديد والابتكار، وتطويعها لأسلوبها الخاص .

ولا شك أن الزِّيَّ الذي ترتديه الرّاقصة يساعدها كثيرًا على الإيحاء بمغزى الرَّقصة ومعناها لدى الجمهور . وقد حاولت راقصات مصر بصفة خاصة من قبلُ استلهامَ حركات جديدة من الحياة البدوية والرِّيفية والسَّواحلية والشَّعبية ، ولكن هذه المحاولات لم تخرج عن نطاق تغيير بدلة الرَّقص عن طريق منحها خطوطَ الزِّيِّ البدوي أو الرِّيفي . . إلخ ، أمّا الحركات فظلت كما هي ، ولذلك لم يتطور الرَّقص الشَّرقي كثيرًا .

وفي كتاب الباحث الألماني ا. ڤايدمان عن « مصر القديمة » نجد فصلاً مستقلا عن الرَّقص الفرعوني ، يمكن أن يوحي إلينا بأفكار جديدة وأساليبَ مبتكرة لتطوير الرَّقص الشَّرقي ، فيقول : « إن الرَّقص كان عظيم الأهمية بالنِّسبة لقدماء المصريين وخاصة بالنسبة للتَّعبير عن أفراحهم ، وكانت الرّاقصات يُصممن رقصات خاصة في أعياد الحصاد ؛ إكرامًا للمعبود ‹‹ مين ›› إله الخصب ، وهي رقصات تعبر عن الامتنان العميق والعرفان بالجميل للتَّجدد الموجود في الحياة . وكانت الرّاقصة تبدأ بخطوات افتتاحية بطيئة كأنها مستغرِقةٌ في صلاة عميقة ، ولكن سرعان ما تأخذ في تحريك يديها وقدميها بكل ما لديها من قوة للتَّعبير عن الخصب والنَّماء والحيوية ، وبعد ذلك تعود حركاتها إلى نفس الهدوء والرَّزانة . وكان يحيط بالرّاقصة عازِفات يجلسن على حَشيّات وَثيرة على الأرض حتى لا يُشوِّشن على حركاتها بوجودهن خلفها على المستوى العالي . وكانت ملابس العازفات تتشابه كثيرًا مع ملابس الرّاقصة بحيث يُشكلن ما نسميه اليوم بـ ‹‹ اللوحة الحية ››، وهذا عكس ما يحدث الآن بالنِّسبة للرّاقصة التي ترتدي الزِّيَّ الشَّرقي التَّقليدي ، في حين يجلس خلفها عازِفون من الرِّجال يرتدون الملابس الإفرنجية ، ويعزفون على الآلات التي تجمع بين الشَّرقية والغربية مما يُحدث نوعًا من الانفصام في هارمونية اللَّوحة الرّاقصة .

« وأيضًا كانت هناك في مصر القديمة رقصة العصا التي تبرز فيها مهارة الرّاقصة في تحريك العصا حركاتٍ توحي بالدِّفاع عن النَّفس وطرد الأرواح الشِّريرة ، ورقصة الغزال والطّاووس ، وبقية الرَّقصات التي توحي بحب الإنسان لمظاهر الطَّبيعة في أشكالها المختلفة . لكن معظم هذه الرَّقصات كانت تتميز بأن تضم الرّاقصة يديها فوق رأسها في خطوات أقربَ إلى المشي منها إلى الرَّقص ،

كان ذلك في العصور الأولى ، أمّا في العصور المتأخرة فقد أضحت حركات الرّاقصات بعد ذلك أكثر انطلاقًا . »

ويقول بيير مونتيه في كتابه « مناظر من الحياة الخاصة في القبور المصرية من عهد الإمبراطورية القديمة » : « إن الرّاقصة في العصور المصرية المتأخرة كانت تميل بجسدها إلى الخلف وهي واقفة على ساق ورافعة الأخرى إلى الأمام ، وكانت تضبط الإيقاع أحيانًا بطرق عصا ذات رأسين في نهايتها يتدلّى في آخِرِ كلٍّ منهما كرتان من المعدن الخفيف ، بحيث تحدثانِ إيقاعًا موسيقيا رنّانًا عند التّلامس أو الطَّرق . »

كانت بعض الرّاقصات يعمدن إلى اختيار حركات أكثر صعوبة وأشد إجهادًا ، لا يقدر أي فرد على ممارستها لأنها تتطلب لياقة بدنية عالية وتحتاج إلى تدريب طويل شاق . وفي كتاب « الرَّقص المصري القديم » تقدم لنا إيرينا ليكسوفا عدة نماذجَ لهذه الحركاتِ ، نرى فيها الرّاقصة وقد وقفت على ساق واحدة في حين رفعت الثّانية إلى أعلى ، مع ميل جذعها إلى الخلف ، وتمتد ذراعاها إلى الأمام في وضع موازٍ للسّاق المرفوعة . وهذا الوضع يمثل في الواقع جزءًا من حركة متكاملة ، وهو بالغ الصُّعوبة نظرًا لتضمنه تحريكَ أعضاء الجسم في مستويات قائمة ، ورفع السّاق إلى أعلى دون أن تعتمد على سند . وكانت « القنطرة » أحد أوضاع الرَّقص الشَّعبية المحبوبة ، فيها تقرب الرّاقصة ما بين يديها وقدميها حتى تتحول إلى الوضع المستلقي . وأيضًا كانت الرّاقصة ترتكز على يديها فوق الأرض وتقوم بتقويس جسمها بحيث تتمكن من رفع الجزء الأعلى من جسمها مع انعطاف الرَّأس ، ورفع السّاقَيْنِ وثنيهما في محاولة للمس رأسها .

وأحيانًا كانت الرّاقصة تقفز إلى ارتفاع بسيط ، مستخدمةً اللحظة التي يتأرجح فيها مركز ثقلها ما بين الارتفاع والانخفاض في سحب ساقيها بسرعة نحو جسمها ثم بسطها ثانية ، وبذلك يخيل للمتفرج أن الجزء الأعلى من جسم الرّاقصة ظل ثابتًا ، وأن السّاقَيْن فقط هما اللتان تنطلقان بالتّناوب نحو الجسم أو بعيدًا عنه ، أو أن الرّاقصة تثب بكل جسمها إلى الأمام في حين أنَّها لا تفعل ذلك في الواقع .

وغالبًا ما تحكي الرّاقصة بحركاتها قصة بسيطة وقصيرة جدًّا ، وهذه القصة هي التي تربط حركاتها في وحدة فنية متكاملة تمنحها الأثر العام والمعنى الكلي لها . وغالبًا ما يندمج الجمهور في فك رموز الحركات بحيث يستنبط القصة من الحركات التّجريدية ، التي تقترب في بعض الأحيان من فن التّمثيل الصّامت (البانتوميم) . وتعتمد الرّاقصة في هذا على حركات السِّيقان والأذرع والجذع ، لأنها الأجزاء التي يمكن أن يراها المتفرجون عن بعد ، أمّا حركات الأصابع وتعبيرات الوجه فلا يمكن أن تصل إلا إلى جمهور الصُّفوف الأولى من المسرح . وعندما تقوم السِّيقان والأذرع والجذع بالتّعبير عن رموز القصة أو الحدوتة – فإن تفسير الجمهور لهذه الرُّموز يجعل دوره أكثر إيجابية من مجرد المشاهدة السّلبية ، وذلك عن طريق إضافة المتعة الذِّهنية إلى المنظر الحسِّيّ .

وبالنِّسبة لحركات السّاقين فكانت الرّاقصة المصرية القديمة تضع السّاق التي يرتكز عليها كل ثقل الجسم على الأرض على طول باطن القدم ، أمّا السّاق الأخرى فترفع ممدودة أو مثنية قليلاً مع انعطاف أصابع القدم دائمًا إلى أسفل ، ثم يميل الجسم إلى الأمام مع رفع العَقِب المرتكز على الأرض إلى أعلى ، وخفض السّاق المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع أولاً ، ثم بعد ذلك بكل باطن

القدم . وكانَ كعب القدم الذي يرتكز عليه الجسم يرفع بمجرد وضع السّاق الأخرى مما أكسب تلك الحركة بعض المرونة . وأحيانًا كانت الرّاقصة تبدأ بخطوات طويلة مع رفع السّيقان في أوضاع عمودية ، ثم تتحول إلى الجمهور وتواجهه بحركات متناسقة من الأقدام تتمشى مع إيقاعات الموسيقى ، وأيضًا كان القفز عنصرًا استُخْدم بكثرة في الرَّقص كاستخدام الخطوات ، وفي وضع القفز كانت السّاق الأمامية مبسوطة تمامًا وترتكز فعلاً على الأرض ، أمّا السّاق الخلفية فمثنية عند الركبة ولا تزال مرفوعة ، وينتقل بعد ذلك مركز الثِّقل لكل الجسم فوق السّاق الأمامية في وضع مقوس .

أمّا بالنِّسبة لحركات الأذرع فتمتاز بحركة أكثر من السِّيقان ؛ لأنها لا تتحمل ثقل الجسم إلا إذا كانت مشغولة أو تتطلب حركات أو أوضاعًا لجسم إشراكها . وتُساهم الأيدي في الإيقاع عن طريق استعمال العصا والصّنج والتَّصفيق وطرقعة الأصابع ، وتتطلب بعضُ حركات الجسم وأوضاعه تحريكاتٍ معينة للأذرع يتعذر بدونها الوصول إلى تلك الحركات أو الأوضاع ، فتحافظ الرّاقصة مثلاً على توازن الجزء المائل من جسمها بفرد ذراعيها لأن أقل نقل لمركز الثِّقل سيؤدي إلى فقدان الرّاقصة لتوازنها ثم سقوطها ، وأحيانًا تدور الرّاقصة حول نفسها في نطاق ٣٦٠ درجةً ، وهي تبدأ بتطويح ذراعيها في اتِّجاه مضاد لاتِّجاه دورانها حول نفسها ، بطريقة تجعل الجسم يتجه بعامل القوة الطَّردية في الاتِّجاه المطلوب ثم تمد إحدى ذراعيها في اتجاه الدَّوران الذي يكون في بادئ الأمر بطيئًا ثم سريعًا في النِّهاية . وهي تُبقي اليد الثانية ممدودة كذلك لتحصل على نوع من الثَّبات أثناء الدَّوران . وبتخفيف حركات الأذرع تارةً وتشديدها تارةً أخرى تدور الرّاقصة في نطاق ٣٦٠ درجةً دون أن تتجاوز مدى الدَّورة الكاملة ، وأحيانًا يؤدي تطويح

الأذرع بالرّاقصات الواقفات على ساق واحدة إلى القفز في حركات مضادة لحركات الأذرع بفعل قوة الطَّرد . وفي الرَّقص المصري كان الوضع المعتاد للأذرع هو فردَها مع ثنيها عند المَرْفِق ؛ بحيث تتقابل راحات الأيدي المقلوبة فوق الرأس تقريبًا .

ولعل من الأشياء التي تُثير اهتمامنا بملاحظة المدى الذي وصلت إليه الرّاقصة المصرية القديمة في تمثيل موضوعٍ ما أو فكرة . فالرّاقصة التي تمثل الرِّيح مثلاً ليس لها من هدف سوى توضيح اتِّجاه الريح وقوتها بمد ذراعيها ، وعندما تريد التَّعبير عن التَّجاوب مع شخصٍ ما فإنها تمد ذراعها مع ثنيه قليلاً وكثيرًا بحيث يصبح الكف في مستوى الرَّأس ، وإذا أرادت أن تعبر عن شعورها بالرِّضى والسَّعادة فإنها تجعل يدها اليسرى تتدلى بحرية ، في حين تثني يدها اليمنى عند المَرفِق بحيث تلاصق القلب .

وكثيرًا ما نجد حركاتِ الأذرع والأيدي تتوافق مع حركات السِّيقان والأقدام ، فتقف الرّاقصة مثلاً على ساقها اليمنى مع تدلِّي ذراعها اليمنى بحرية فوق الجسم، في حين أن السّاق اليسرى والذراع اليسرى ترتفعان بانحناء بسيط . .ويلاحظ في الرَّقص المصري القديم أن الرّاقصات قد ابتعدن عن كل الحركات التي تستلزم توترًا في العضلات حتى يتجنبن طابع الصَّلابة الذي لا يريح المتفرج .

يمكن تصنيف حركات الجذع من الناحية الفنية إلى : ميل للأمام ، انعطاف للخلف ، انعطاف جانبي ، التفاف بالأرداف ، وبالوسط ، وبالكتف . ويمكن للرّاقصة أن تجمع بين هذه الحركات وتمارسها مع بقاء العمود الفقري مستقيمًا وعموديا ، ومع إمالته إلى الأمام أو إلى الخلف . وأسلوب التَّنفيذ يعتمد على

مدى الحركات الذي يتراوح بين الاعتدال والمبالغة أو بين الحركات السَّريعة والبطيئة . وإذا قارنّا حركات الجذع بحركات الأطراف - نجد أن حركة الجذع في بعض الأحيان تكون هي السائدة ، وفي أحيان أخرى تتعادل حركات الجذع مع الأطراف أو يلعب الجذع دورًا ثانويا ، وقد تتوقف حركات الجذع والأطراف عندما تحاول الرّاقصة بتصليبها لجسمها الإيحاءَ إلى المتفرج بتوتر جسمي أو عقلي . فأسلوب التنفيذ يتغير حسب الرّاقصة وطريقة توصيلها المعنى للجمهور .

تلك بعض الاقتراحات التي يمكن أن تقدِّم إلينا رؤية جديدة لفن الرَّقص الشَّرقي ، الذي تعودنا أن نتكلم عنه باستعلاء كنوع من الأرِستقراطية الفكرية على حين نبتهج كثيرًا عند مشاهدتنا له ، ولا فائدة من تجاهله لأنه ظاهرة موجودة في حياتنا الفنية بطريقة أو بأخرى . ومن الأفضل أن نواليها بالتَّطوير والتَّوجيه والدِّراسة العلمية حتى نستطيع تصديره إلى الخارج دون خجل ، ونحن واثقون أن راقصاتنا الشَّرقيات على أتم استعداد لأن تنتهج كل منهن أسلوبًا منفردًا عن الأخرى ، بحيث تضيف من عندها إلى هذا الفن ، ولا تصبح مجرد محترفة تؤدي حركات مكررة ومحفوظة عن ظهر قلب ، لأن الاحتراف المهني هو أكبر عدو للفن الأصيل الذي يميل بطبيعته إلى التَّجديد والابتكار والإضافة .

الفصل الثامن
السِّيرك

عرف الإنسان السِّيرك في أيام الإمبراطورية الرُّومانية القديمة ، التي كانت تمجد القوة والعنف والغَلبة في كل صورها وخاصَّةً الجثمانيةَ ، لأن اعتماد الإنسان على الآلة لم يكن قد تعدى المحراث والنَّورج والطُّنبور في وقت السِّلم والسَّيف والعربة العسكرية في وقت الحرب ، ولذلك كانت القوة الجثمانية مجالاً كبيراً لاستعراض البطولات . وإذا كانت الحضارة الإغريقية - التي سبقت الحضارة الرُّومانية - لم تعرف السِّيرك ؛ فلأنها كانت تضع قوة الفكر والعقل في المرتبة الأولى قبل قوة الجسد والعضلات المفتولة . فالقوة الجسدية بالنِّسبة لها مجرد تكملة للقوة العقلية ، ولكن العقل يستطيع أن يستغنيَ في أحوال كثيرة عن قوة الجسد ، في حين أن الجسد مهما بلغ شأواً بعيداً من القوة والجبروت - فإنه لا يمكن أن يستغنيَ عن قوة العقل وإلا تحول الإنسان إلى مجرد وحشٍ مفترس يجوب الأحراشِ والغابات .

ولكن أباطرة الرُّومان مجدوا القوة الجسدية وأشعلوا حميتها في الشَّباب ؛ لأغراض عسكرية وتوسُّعية حتى تمد سلطانها على العالم القديم كله . وفي أوقات السِّلم كانت الدولة في غاية الحرص على تذكرة الشَّباب بعبادة القوة الجسدية ، وكان السِّيرك من أهم الوسائل لتحقيق هذه الهدف نظراً لشعبيته وعروضه التي تقدم على مساحة عريضة تجمع آلاف المتفرجين في وقت واحد .

وكان السِّيرك الرُّوماني القديم يقترب في شكله من تصميم الاستاد الرِّياضي الحديث ؛ فالمساحة التي تقدم عليها العروض تتخذ الشَّكل البيضويَّ ، ومحاطة بمدرجات حجرية ، وكانت هذه المدرجات تستوعب حوالى ...ر٣٨٥ متفرج في المتوسط ، وفي المساحة المخصصة للعرض كانت تقدم « النِّمَر » الشَّعبية التي يعشقها الجمهور ، وعلى رأسها سباقُ العربات الحربية ذات العجلتين والحصان الواحد والتي تشبه إلى حدٍّ كبير عربة رمسيس ، وأيضًا المسابقات الرياضية : الماراثون ، والوثب العالي بالخيول فوق الحواجز ، والمصارعة سواء بين اثنين من المصارعين أو بين مصارع وأسد مثلاً . وكانت المصارعة من العنف بحيث استخدمت فيها السُّيوف والرِّماح والشِّباك ، ولم تكن تنتهي إلا بالقضاء على أحد المصارعين أو بالعفوُ عن المنهزم بأمر من الإمبراطور الذي كان يواظب على حضور هذه العروض العنيفة ؛ من أجل بث روح العنف والوحشية في نفوس الشَّباب الرُّوماني تهيئةً لإدخالهم الجيش . وكانت حُمّى القتال لا تقتصر على المصارعين ، بل سرت عدواها إلى الجمهور الذي كان يتحول إلى شعلة متحركة من العنف والزَّمجرة ، كما يفعل بعض جمهور كرة القدم في المباريات الحاسمة في أيامنا هذه .

وكان العرض المفضل لدى جمهور النَّظّارة في ذلك الوقت هو مشاهدة المصارعين الذين ينزلون إلى الحَلْبة لمصارعة الأسود ، وبذلك نستطيع القول بأن الأسد هو أول حيوان حاول الإنسان أن يظهر سيطرته عليه ويستعرضها أمام جمهور من المتفرجين ، وبالطَّبع فإن المصارعة كانت تنتهي بالقضاء على الأسد أو المصارع. وأثناء ازدهار الدَّولة الرُّومانية تحولت مصارعة الأسود إلى ترويض لها ، بحيث كان العرض ينتهي بأن يُطيع الأسد أوامر المصارع ويدخل إلى قفصه

صاغرًا، ولكن هذا العرض المتحضر لم يكتب له أن يستمر طويلاً ؛ لأن المسيحية بعد ذلك بدأت في الانتشار ، وأحس الأباطرة الرُّومانيون أن هذا الدين الجديد يهدد الإمبراطورية في صميمها ؛ لأنه يملك من الأسلحة ما لا يستطيع الجيش الرُّوماني بكل جبروته أن يقضي عليه ، فأسلحة روما كانت العنف والجبروت والقوة والإرهاب والتدمير والحرب ، على حين كانت أسلحة المسيحية متركزة في الترحيب بالاستشهاد والسَّلام والمحبة وعدم مقاومة العنف بالعنف ؛ ولذلك بدأ الأباطرة في محاولة عنيفة للقضاء على المسيحيين وذلك بالتَّخلص منهم في حلبات المصارعة ، فكانوا يُلقون بهم إلى الأسود لكي تنهش لحومهم . وبذلك انتهى العصر الذَّهبي للسِّيرك الرُّوماني القديم ؛ لأنه ترك الرِّياضة وأصبح أداة سياسية للقضاء على مقاومة جديدة لمبادئ العنف والحرب والتَّدمير .

ويقول الفيلسوف الفرنسي ڤولتير في خطاب له عام ١٧٧٠ إلى مدام نيكر إنه قرأ بعض المخطوطات التي تدل على أن الرُّومان عرفوا مهرِّج السِّيرك الذي كان يقدم عروضه المضحكة والسّاخرة بين الفقرات العنيفة والمرهقة للأعصاب ؛ حتى يمكن الجمهور من لحظات استرخاء يسترد فيها أنفاسه اللاهثة استعدادًا للفقرة العنيفة التالية . وفي نفس الخطاب يشرح ڤولتير لمدام نيكر أصل "arena" « آرينا » ، وهي اللفظ اللاتيني الذي يطلق على « الحلبة » ، فيقول إن أصل هذه الكلمة عربي لأنها أتت من كلمة « عرين » أي المكان الذي يعيش فيه الأسد ، ولأن الأسود كانت تعيش في أقفاص وحجرات ملحقة بالحلبة فقد أطلقت كلمة « آرينا » على كل المساحة البيضوية التي تقدم عليها العروض المختلفة .

وبعد انهيار الإمبراطورية الرُّومانية اختفى هذا الشَّكل الأوَّلي للسِّيرك واندثر على مر التاريخ ، ولم يعرف له أثر حتى منتصف القرن الثامنَ عشرَ الميلادي حين

عُرف السِّيرك بشكله الحديث المعروف به الآن . فقد ولد السِّيرك الحديث على يد فارس إنجليزي يدعى فيليب آستلي ، عاش في الفترة ما بين عامي ١٧٤٢ و ١٨١٤ . والسَّبب الذي حوله من الفروسية إلى السِّيرك أنه كان فارسًا فاشلاً للغاية ، وكثيرًا ما سخر منه زملاؤه ، وكان مثارًا للنِّكات والقفشات . ورغم أنه كان يملك من روح الدُّعابة ما يساعده على مقاومة هذه السُّخرية – فإن تشبعه بروح الفروسية التي تحض على الكبرياء والعُنْجُهية جعله يتخلى عن الفروسية ذاتها ويعمل متعهدًا للحفلات المسرحية ؛ حتى يُشْبِع حبه للكوميديا والفكاهة دون أن يكون شخصه مثارًا للسُّخرية والنِّكات . ولكنه ترك المسرح الذي لم يشبع روح الفروسية عنده ، وافتتح أول سيرك في التاريخ الحديث في لندن عام ١٧٧٠ ، ضم إليه كل الشَّباب الإنجليزي المتعطش لإبراز فتوته وقوته الجسمية . ولكن السِّيرك لم يكن متنقلاً كما عرف فيما بعد ، ولكن كان مقره ثابتًا على ضفاف نهر التِّيمز بالقرب من مسرح جلوب الذي كان يعمل به شكسبير من قبل . وكان يوم الأحد من كل أسبوع يزدحم بِعلْيَة القوم الذين يفدون من كل أنحاء لندن في عرباتهم الفاخرة ؛ لمشاهدة عروض السِّيرك التي كانت تقدَّم فيما بين الساعة الثالثة والخامسة مساء قبل أن تغرب الشمس . وقد قدمت كل العروض المعروفة لدينا الآن من السَّير على الحبل المشدود، واللعب على العقلة والمتوازيين، والقفز وسط حلقات مشتعلة بالنار ، وكل أعمال السِّحر والشَّعوذة، وترويض الحيوانات ابتداءً من الأسود والنمور والخيول ومرورًا بالقرود والنَّسانيس وانتهاءً بالكلاب . ويقال إن حب الإنجليز المشهور للكلاب قد بدأ من هذا السِّيرك لأن الكلاب كانت تقدم الفقرات التي تدل على ذكائها وحبها للإنسان وإخلاصها له. ويقال أيضًا إنه عندما مات فيليب آستلي عام ١٨١٤ أضربت كلاب السِّيرك عن الطَّعام حزنًا عليه ، ولم تُفلح كل المحاولات في

إجبارها على الطعام ، وماتت هي الأخرى . وأصبح الإنجليز يضربون المثل بإخلاص الكلاب بعد هذه الحادثة ، ومن يومها وهم يعشقون الكلاب ويحرصون على تدليلها بكل الوسائل الممكنة .

ولم تُعرَف الخيمة الكبيرة للسِّيرك المتنقل من مكان إلى آخر إلا في القرن التاسعَ عشرَ في الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث كان من المعتاد أن ينتقل السِّيرك بكل مُعَداته ولاعبيه من مدينة إلى أخرى وخاصةً في الصَّيف وأوائل الخريف ، وهي الفترة التي تعوَّد الأمريكيون أن يتركوا فيها أعمالهم لقضاء الإجازات والإقبال على دُور اللَّهو ومنها المسرح والسِّيرك . وغالبًا ما كانت المصايف على المحيط والبحيرات هي التي تحظى بنصب خيمة السِّيرك . ونظرًا لأن العمل في السيرك كان موسميا فلم تكن هناك حاجة إلى إنشاء مقر دائم ، وكانت الخيمة فكرة عملية لأنها لا تكلف أصحاب السِّيرك إقامة بناء كبير وشراءَ أرض له أو تأجيرها ، وأيضًا تسهل مهمة الانتقال إلى الأماكن التي يتجمع فيها أكبر عدد من المتفرجين ؛ وبذلك يزداد الإقبالُ والدَّخل الاقتصادي . وكان السِّيرك الأمريكي في القرن التاسعَ عشرَ يعتمد على أربعة من العروض :

أولاً : العرض الرياضي على المتوازيين والعُقلة والحبل .

وثانيًا : العرض العجيب للأنماط الغريبة من الناس ، كأن يعرض أطول أو أقصر أو أنحف أو أبدن رجل في أمريكا ، وهكذا . و ما يمكن أن يفعله كل منهم أمام الجمهور طبقًا لإمكانياته . وكان هذا العرض بمثابة الفِقرة التي يقدمها مهرِّج السِّيرك على سبيل الإضحاك في أيامنا هذه .

ثالثًا : العرض الرئيسي ويتمثل في فِقرة ترويض الأسود .

رابعًا : العرض الشَّامل لمهارات رُعاة البقر والذي عُرف باسم "Wild West

"show" ؛ أي « عرض الغرب المجنون » ، وغالبًا ما كان ينتهي هذا العرض الأخير بخروج اللاعبين من خيمة السِّيرك على ظهور الخيل لاستعراض مهاراتهم خارجه ، حيث المساحةُ الشّاسعة والهواء الطَّلق ، وكان الجمهور بالتّالي يخرج وراءهم لمشاهدة هذه الألعاب الخطيرة ، وهي الألعاب التي انفصلت في مطلع القرن العشرين عن السِّيرك وتحولت إلى ما يعرف الآن بالرُّوديو "rodeo" ، وأصبح بمثابة مهرجان قومي لرُعاة البقر في كل ولاية على حدة ، فيه يتسابقون ويقدمون كل الحركات البهلوانية الممكنة ، وفي نهاية المهرجان تمنح الجوائز للفائزين .

أدخل الأمريكيون في السِّيرك فِقرة ركوب الخيول بدون سَرْج أو لجام ، وفقرة الرِّماية بالسَّهم والبندقية ، وطوروا العرض الغريب للأنماط البشرية إلى الدَّور الفكاهي الذي يقوم به مهرِّجو السِّيرك . ونظرًا للنِّظام الرَّأسمالي الذي يعتبر نجاح أي عمل فني لا بد أن يرتبط بالعائد الاقتصادي الذي يُدره – فقد تفنن الأمريكيون في اجتذاب الجمهور إلى السِّيرك بأية طريقة ، ومنها الاستعانة بالفتيات اللاتي يكشفن عن أكبر جزء ممكن من أجسامهن لسببين : أولهما أن المايوه الذي ترتديه لاعبة السيرك يمنحها الكثير من حرية الحركة ولا يعوق انطلاقها أو يهدد حياتها ، وثانيهما أن الجمهور وخاصَّةً الرِّجالَ يحبون مشاهدة اللاعبات في هذا الزِّي تحت الأضواء الكاشفة . ولم يقتصر الأمر على هذا ، بل إنه في عام ١٨٨٠ ابتدع الأمريكي آدم فوريو مسابقة لاختيار أجمل فتاة في أمريكا في سيركه ؛ حتى يجذب النَّاس من جميع أنحاء الولايات المتحدة لمشاهدة عروض السِّيرك التي اختتمت بمسابقة ملكة جمال أمريكا . وكانت أول مسابقة من نوعها في التّاريخ الحديث ، وفازت فيها الآنسة لويز مونتاجيو وحازت على مكافأة قدرها عشرة آلاف دولار ، وقد سارت المتسابقات أمام لجنة التَّحكيم في أزياء متنوعة تمامًا كما

يحدث الآن في مسابقات الجمال .

وفي العشرينيات من هذا القرن ارتفعت شكوى لاعبي السِّيرك في أمريكا بالذات احتجاجًا على الأجور والدُّخول المرتفعة التي يحصل عليها المطربون والممثلون ، في حين لا يحصلون هم على أجر أتفه مطرب مغمور برغم أنهم يعرِّضون حياتهم للخطر كل عرض . وحاول أصحاب السِّيرك في ولاية كاليفورنيا تَفاديَ هذه الثَّورة عن طريق الاستعانة بمطربين يقدمون وُصلات مختلفة بين فِقرات البرنامج ؛ حتى يمكنَ رفع ثمن تذكرة الدُّخول وبالتّالي زيادة دخل السِّيرك وأجور اللاعبين . وأصبح الغناء فقرة هامة في السِّيرك في ذلك الوقت لدرجة أن السِّيرك أصبح يعرف بأسماء مطربيه . وغالبًا ما كانت الأغاني التي تقدم تميل إلى الفكاهة والتَّهريج ، وفي بعض الأحيان إلى الألفاظ الجارحة ، وذلك تمشيًا مع مِزاج الجمهور الذي كانت غالبيته من رُعاة البقر وعمال المناجم والباحثين عن الذَّهب والهاربين من القانون والسُّجون . وكان تناول المُرطِّبات والآيس كريم والتَّسالي من أهم الشُّروط الأساسية لاستمتاع الجمهور بالعرض ، ولذلك حرص صاحب كل سيرك على إمداد سيركه ببوفيه كامل قادر حتى على تقديم وجبات غذائية خفيفة . وابتداءً من الثَّلاثينيات تطور السِّيرك في كلٍّ من أمريكا وأوربا تطورًا كبيرًا لدرجة أنه أصبح فنا كلاسيكيا له تقاليدُه العالية المعترف بها ، ودخل فيه الباليه والرَّقص الشَّعبي والاستعراضات الضَّخمة التي تشمل على حوالى مائة لاعب ولاعبة في كل فقرة على حِدَة ، وأصبح السِّيرك مكانًا ضخمًا للإبهار عن طريق الألوان والأضواء والألعاب كما نجد في سيرك بيلي روز الأمريكي الشَّهير على سبيل المثال .

ويعد السِّيرك في مصر صورة مصغرة للسِّيرك الأمريكي في بدايته وأسلوب عروضه الأولى ، فقد حملت عائلتانِ مصريتان على عاتقهما إرساءَ تقاليد أول

سيرك مصري صميم في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وهاتان العائلتانِ هما عائلة الحلو وعائلة عاكف ، وقبلهما اشتهر سيرك عمّار على مستوى مصر كلها ، لكنه لم يترك الأجيال التي تركتها هاتانِ العائلتانِ .

وكان السِّيرك المصري يتنقَّل كالأمريكي بين الأماكن وفي المناسبات الدِّينية والوطنية التي يتجمع فيها أكبر عدد ممكن من المتفرجين ، ولذلك ارتبط السِّيرك في أذهاننا منذ الطُّفولة بالموالد . وبرغم الإمكانيات الضَّئيلة التي اعتمد عليها السِّيرك في ذلك الوقت - فإن العروض لم تكن تَقِلُّ عن مثيلاتها في الخارج من ناحية الإتقان والخطورة .

وظل السِّيرك يعتمد على هذه المجهودات الفردية حتى بدأ يتعثر في أواخر الخمسينيات ؛ لانصرلف الجمهور عنه بعد أن شاهد إمكانيات السِّيرك الرُّوسي والإيطالي والهندي ، الذين زاروا مصر في هذه الفترة . عندئذٍ تدخلت الدَّولة وأنشأت السِّيرك القومي ، وضمت إليه كلَّ المواهب التي رعتها أسرتا الحلو وعاكف ، ولاعبي الأكروبات الذين اعتادوا تقديم نمرهم على المسارح وفي الأندية الليلية . واستطاع السِّيرك أن ينهض على قدميه ويضارع سيركات العالم المتقدم ، باعتراف اللاعبين الأجانب الذين جاءوا لتقديم عروضهم مع زملائهم المصريين . وهذا يؤكد أن المصري قادرٌ على استيعاب عمله وضمان مستقبله ، وخاصَّةً أنه يعرِّض حياته للخطر كل ليلة من أجل أن يُبهج الجمهور الذي جاء إلى خيمة السِّيرك لقضاء ليلة ممتعة ومثيرة ، ينسى فيها همومه ومتاعبه ومشاغله اليومية ، وتجعله قادرًا على مواجهة الحياة بعزم أشد وإرادة أقوى ، وخاصَّةً بعد أن شاهد هؤلاء الأبطالَ الذين يتحدَّون الموت كل يوم وعلى وجههم ابتسامة عريضة تؤكد تحدي الإنسان وإرادته .

الباب الثالث
الموسيقى

الفصل الأول
الأوبرا

تعد الأوبرا من الفنون الحديثة - إلى حدٍّ ما - التي تعبر عن مضمونها الفكري وشكلِها الدِّرامي بالموسيقى والغناء . وتتحدد بدايتها الفعلية بعام ١٥٩٧ عندما قدَّم ريناتشيني Rinuccini أوبرا « دافني Dafne » في قصر كورسي بفلورنسا ، كمحاولة لإحياء التراجيديا الإغريقية الكلاسيكية . وهكذا بدأت الأوبرا كتراجيديا تؤدَّى بالغناء ، وحلت المقطوعات الغنائية الزّاخرة بالوقار والجلال محل المواقف والخُطب المأسوية . وبحكم انتماء الأوبرا إلى الفن الدِّرامي ، فقد كانت نابضة بروح التراجيديا الإغريقية التي رسخت جذورها فيها بطول تاريخها . ففي القرن الثامنَ عشرَ تتجلى هذه الرُّوح في أوبرات جلوك ، وفي القرن التاسعَ عشرَ تركت بصماتها واضحةً على أعمال فاغنر برغم ثورته العارمة ضد الأوبرا التقليدية ، لدرجة أنه رفض استخدام اصطلاح الأوبرا واستبدل به اصطلاح « الدِّراما الموسيقية » .

وإذا كان عصر النَّهضة قد ابتكر فنَّ الأوبرا ، فإن عصر الباروك قام بتطويرها في روما ونابولي والبندقية بصفة خاصة ، حيث قدمت بين عامي ١٦٣٧ و ١٧٠٠

فقط حوالى ثلاثمائة أوبرا من أنواع مختلفة ، لدرجة أن شيستي كتب وَحْدَهُ مائة وخمسين أوبرا . وفي عام ١٦٤٥ جلب الكاردينال مازاران الأوبرا الإيطالية إلى القصر الملكي في باريس (باليه رويال) ، كما قدمت أوبرا أخرى من البندقية لكي تُشارك في الاحتفالات بزواج لويس السادسَ عشرَ . وتحت حكم الإمبراطور ليوبولد الأول أصبحت ڤيينا البيت الحقيقيَّ للأوبرا الإيطالية . وابتداءً من أواخر القرن السّابعَ عشرَ بدأ فيضان الأوبرات يتدفق من نابولي ليغرق أوربا . وكانت أساليب الباروك الإيطاليّ بمثابة الموجة السائدة في قصور حكم ألمانيا ، ومدريد ، وسانت بيترسبرج ، وكوبنهاجن ، ولندن .

وخلال القرن الثامنَ عشرَ بدأت فرق الأوبرا الإيطالية في التَّجوال عبر أوربا لتقديم عروضها . وكانت من أهم خصائص أوبرا الباروك هذه – أنها سعت إلى الإبهار عن طريق استخدام كل الفنون الأخرى والاستفادة بها ؛ ففيها الدِّيكورات الضخمة الشّاهقة ، والأوركسترا الكبير ، ومجموعات الكورال ، وفرق الباليه ، والأجهزة المسرحية . . إلخ . وكانت المضامين لا تزال تُستوحَى من الأساطير الإغريقية والتاريخ القديم ، لكن التأثيراتِ المبهرة في الجمهور كانت الهدف الأساسيَّ الذي يسعى فنانو الأوبرا إلى تحقيقه ، وكانت دُور الأوبرا تصدح كل ليلة بالغناء الانفرادي بصفة خاصة ؛ حتى يستمتع الجمهور بطلاوة الصَّوت وقوته . وفي المَشاهد الجانبية ظهر المطربون المضحكون بنفس أسلوب الفارص الشّعبيِّ الإيطالي . وقد حلت البراعة الفردية في الغناء مع الإخراج الدِّرامي القوي والمناظر الخلابة المبهرة محلَّ الإغراق العاطفي في الأشجان والحسِّ المأسويِّ الحادّ الذي برز في الأوبرات الأولى ، فقد أصبحت الأوبرا فن الإبهار ، والإشباع الفني .

وبالإضافة إلى هذه الأوبرات الإيطالية التي بهرت جمهور المتفرجين ، سواء في قاعات القصور حيث تجمع الأمراء والنبلاء والأشراف ، أو في المسارح العامة حيث تجمهر أبناء الشعب - حين أنشئت أول دار للأوبرا في البندقية عام ١٦٣٧ - فقد استطاعت أوبرا البلاط الفرنسي تحت رعاية لويس السّادسَ عشرَ أن تطور أسلوبها الدِّرامي الخاص بها ، والذي سار على نهج تراجيديات راسين ، بحيث عادت الأوبرا الفرنسية إلى روح التراجيديا الإغريقية الجادة بالرغم من كل محاولات التَّحديث وانتشار الباليهات العديدة التي جسدت روح العصر . وقد انتقلت هذه الرُّوح المأسوية إلى أعمال جلوك الذي قام أتباعه من أمثال : ساليري ، وساكتشيني ، وتشيروبيني ، وسبونتيني بمحاولات مشابهة في تحديث التّراجيديا الموسيقية الفرنسية ، بالرَّغم من تشبُّعها بروح التراجيديا الإغريقية التقليدية .

وبحلول منتصف القرن الثّامنَ عشرَ بدأت أوبرا الباروك تفقد حيويتها مع زوال مجتمع الأمراء والإقطاعيين - ذلك المجتمع الذي حافظ على تقاليد ثقافة الباروك ؛ ففي إيطاليا ازدهرت الأوبرا الكوميدية الخفيفة على يد كلٍّ من : لوجرتشينو ، وجازاينجا ، وأنفوسي ، وبيتشيني ، وحلت محل الأوبرا الجادة ، وانتقلت الحرية في اختيار المضمون إلى الحرية في صياغة الأشكال الموسيقية ، وفي الاتجاه نحو مزيد من الواقعية . وفي فرنسا أضاف مؤلِّفو الأوبرا من أمثال : جريتري ، وليسيير ، وتشروبيني أبعاداً جديدة إلى الأوبرا الكوميدية التي أخذت صبغة تجمع بين الإسراف العاطفي والتَّصوير الواقعي . وفي ألمانيا اتَّجه شفايتزر ، و هولزباور ، و ديترزدورف ، و هيللر ، إلى تطوير الأوبرا الجادة ومزجها بالأوبرا الشعبية وبشكل « السنجسبايل » ، الذي عرف في ألمانيا وانتشر على المستوى

الشعبي ، وتميز بالحوار العادي الخالي من الغناء ، والبعيد عن الفصحى الكلاسيكية ، في حين كانت المواقف الدِّرامية تمهد للأغاني المتناثرة هنا وهناك . وكانت أوبرات موزارت الرئيسية قد كتبت إمّا بأسلوب الكوميديا الخفيفة ، كما نجد في « دون جايوڤاني » و « زواج فيجارو » ، أو بأسلوب السنجسبايل مثل « الناي السحري » . كما أن أوبرا « فيديليو » لبيتهوڤن قد سارت على النهج الواقعي لتشيروبيني ، الذي ترك بصماته واضحة من الأعمال العظيمة للرومانسية الألمانية ، كما نجد في أعمال ڤيبر على وجه الخصوص .

وقد أتت الحركة الرومانسية بمضامينَ جديدةٍ وأشكال مستحدثة ، ففي الفترة المضطربة التي واكبت ثورة يوليه ظهرت أوبرا روسيني التاريخية « وليم تل » في باريس عام ١٨٢٩ ، وأوبرا ماريير « الهوجونوت » ١٨٣٦ ، وأوبرا هالڤي « اليهودية » ، وأول أوبرا على المذهب الطبيعي كتبها أوبر عام ١٨٢٨ بعنوان « ستام بورتيشي » . كذلك انتشرت في ألمانيا الأوبرات الرُّومانسية الفولكلورية ، ومعها أوبرات الأشباح والفُرسان والأمراء القادمين من الشرق العريق ، كما في أوبرات ڤيبر ومارشنر وسبور . وفي إيطاليا تطورت الأوبرا على يدَيْ روسيني ثم بيلليني ثم دونيزيتي ، حتى وصلت إلى كلٍّ من ڤاغنر في ألمانيا ، وڤيردي في إيطاليا ، اللذَيْن بلغا بها قمة الرومانسية التي تمتزج فيها كلُّ منابع الخيال والأسطورة والتاريخ والعواطف الجياشة .

وبعد ذلك امتدَّت الاتجاهات والمذاهب الأدبية لتفرض ظلها على الأوبرا ؛ فعندما ازدهرت الطبيعية في الأدب والفن التَّشكيلي في العَقد الأخير من القرن الماضي - ظهرت بصماتها واضحة في عام ١٨٩١ في أوبرا « كاڤليريا روستيكانا » لماسكاني ، وأوبرا « تايفلاند » ليوجين دالبير ١٩٠٣ وغيرهما . كما استمد

ريتشارد شتراوس قوة خلاقة جديدة من المذهب الطبيعي ، تجلت في أوبرا « سالومي » ١٩٠٥ ، و « إلكترا » ١٩٠٩ ، وفي أسلوبه الكوميدي المستحدث في أوبرا « فارس الوردة » ١٩١١ .

أمّا الانطباعية الفرنسية التي حمل شعلتها في الشّعر كلٌّ من مالارميه وفيرلين - فقد تركت بصماتها على أوبرا ديبوسي « بيلياس وميليساند » ١٩٠٢ ، كما تجلت البِنائية في أعمال أرنولد شونبرج مثل : « إير فارتونج » أو « التوقُّع » ، وهي من أسلوب المونودراما ، و « يد جلوكيتش » ، وفي أوبرا « عقدة أوديب » لسترافنسكي ، وأوبرا « فوتسيك » التي استمد ألبان بيرج مضمونها من مسرحيةٍ لبوخنر بنفس الاسم . كل هذا يعني أن الأوبرا عبر تاريخها الطّويل سواءٌ على مستوى النّظرية والأسلوب أو على مستوى التّطبيق والتّنفيذ - كانت قادرة على استيعاب مختلِف فنون المسرح والموسيقى ؛ بهدف التّعبير المجسد عن القُوى الفنية والرُّوحية التي منحت الإنسان معنى حياته على مر العصور .

وقد اشتقت لفظة « أوبرا » من كلمة opera باللاتينية بمعنى « أعمال » ومفردها opus ، وقد دخلت في اللغة الإيطالية بهذا المعنى العام ، وأطلقت على النّموذج المسرحي الخاص الذي يجمع بين الشّعر والموسيقى في مسرحية غنائية تقوم على التّمثيل إلى جانب التّعبير الإيمائي . ولما كان الغناء والموسيقى هما أهمَّ عناصرها التي تقوم عليها ، لهذا كانت الأوبرا دائمًا تُحسَب من النّماذج الموسيقية ، وتدخل ضمن نماذج الموسيقى المسرحية . ويحاول رشاد بدران في كتابه « فن الأوبرا » (١٩٦١) أن يفرق بين الأوبرا والنّماذِج الموسيقية الأخرى فيقول : إن الموسيقى نوعانِ : نوعٌ في حد ذاته غاية مستقلة لا تتصل بأي أفكار أو غايات غير موسيقية ، وهي الموسيقى المطلقة ، ذلك أن الموسيقى أصلاً لم تنشأ بالتّأكيد في

قاعات الحفلات الموسيقية ، ولم يتحقق هذا إلا بعد تطورات تاريخية خلال عدة قرون ، أصبح بعدها الاستماع إلى الموسيقى من أجل الموسيقى وَحْدَها من الأمور التي تُطلَب لذاتها .

أمّا الموسيقى المسرحية فتمتدُّ أصولُها إلى أزمنة غابرة حين ابتكرت القبائل البُدائية موسيقى طقوسها الوثنية ، واستمر هذا النُّوع من الموسيقى الهمجية حتى ازدهار الغناء الدِّيني للمسرحيات الدينية أو ما يسمى بالأوراتوريو في القرون الوسطى . وإلى يومنا هذا نجد أن الموسيقى المطلقة المكتوبة لمصاحبة مسرحية أو فيلم سينمائي أو رقصة باليه تفسِّر نفسها بنفسها . ولكن نموذج الأوبرا هو النَّوع الوحيد من الموسيقى المسرحية الذي يُعوِزه توضيح مضمونه السَّردي إلى جانب الاستماع إلى موسيقاه . ومن هنا كان الاصطناع الذي يشعر به المستمع أو المتفرج غير المتمرِّس عندما يرى الشَّخصيات تتحدث وتتحاور بالغناء بهدف إيضاح مضمون الأوبرا .

ولكن الأوبرا ليستِ الفنَّ الوحيد الذي يحكمه الاصطناع ، فالمسرح مثلاً يفترض وجود حائط رابع وَهْمي للغرفة ، وأننا بطريقة عجيبة نُطِل على ما يجري ويُمثَّل فيها من واقع الحياة ، كما يتصور الأطفال حينما يُشاهدون المسرح لأول مرة أن ما يرونه يحدث حقا . ولكننا – معشرَ الكبار – لا نجد غضاضة على كل حال في قبول هذا الاصطناع على أنه من واقع الحياة ، مع عِلمنا اليقين بأن الممثلين إنما يمثلون فقط . والواقع أن الأوبرا فيها من الاصطناع ما هو أكبر منه في المسرح ، ذلك أن الحوار بالغناء والموسيقى وهو ما لا يحدث في حياتنا العادية . ويمكن أن نعتبر الأوبرا مسرحية يستبدل فيها الغناء بالكلام ، وبذلك تنحرف عن الواقع تمامًا . وحتى من هذه النّاحية لا يستمر الغناء طوال المسرحية بأسرها ،

بل إنه يقسَّم بانتظام إلى مقطوعات موسيقية متقابلة فيما بينها ، وبهذا الوضع تخطو الأوبرا خطوة بعيدة عن كل صلة تربطها بالحقيقة التي تزعم تصويرها .

ولكننا يجب أن نُدرك أن للفن واقعًا خاصا به ومستقلا تمامًا عن واقع الحياة ، فالفن لا يقلِّد الحياة وإنما يعيد صياغتها ، ولذلك فإن الأوبرا لا تقلد الواقع ولا يطلب منها أن تكون كذلك . أمّا الشخص الذي لا يستطيع فهم الفن إلا إذا كان صورةً طبق الأصل من الواقع ، فيجب أن يعلم أن ذوقه الفني من الهبوط والسَّذاجة بحيث لا يعتقد في شيء إلا إذا بدا له في صورة واقعية مألوفة له من قبل ، في حين يجب على مثل هذا الشَّخص التَّسليمُ بأن الصُّور الرمزية هي مرآة الواقع أيضًا ، وغالبًا ما يتولد عنها من المتعة الفنية ما يفوق الواقع المجرَّد . ودار الأوبرا من أفضل الأماكن التي تُنشَد فيها مثل هذه المتعة الرمزية الفنية . ولكي نستمتع بما يدور على مسرح الأوبرا يجب أن نبدأ بالتسليم بالفروق بين واقع الفن و واقع الحياة ، حتى لا نسقطَ في الهُوَّة التي تفصل بين الفن والحياة ، فهذا السُّقوط معناه أننا لن نستمتع بالفن ولن نفهم الحياة في الوقت نفسه .

وتتضمن الأوبرا سائر النَّماذج الموسيقية : الأوركسترا السِّيمفوني ، والغناء المنفرِد ، والمجموعات الغنائية الصغيرة (الثنائي والثلاثي والرُّباعي والخماسي . . إلخ) ومجموعات المُنشِدين ، وطابَع الموسيقى فيها قد يكون كوميديا أو تراجيديا ، وقد يشتمل على العنصرين في الأوبرا نفسها . وقد تكون موسيقى الأوبرا في صيغة السِّيمفونية – أي الموسيقى المطلقة – أو في صيغة الموسيقى ذات البرنامج التَّصويري الوصفي أو القصصي ، وقد تجد أيضًا الباليه والتمثيل الإيمائي الصّامت والدِّراما ، وهي تنتقل في يسر من نوع إلى آخر . وبسبب هذا المزيج ناهَضَ فريق من الفنانين والجمهور الأوبرا ، بحجة أنها فَنٌّ مُولَّد غير خالص ،

فهم يقولون إنها لم تصل بالتمثيل إلى مستوى المسرحية ، ولا بالموسيقى إلى مستوى السيمفونية مثلاً . أمّا أنصارها فيتخذون من نفس هذا النَّقد سببًا للإعلاء من شأنها ؛ فهي في رأيهم مزيج رائع متناسق من الشِّعر والتَّمثيل ، والرَّقص والغناء والموسيقى جميعًا . وهكذا فإن نشأة الأوبرا لم تكن تعني ظهور فن جديد تمامًا ، بل كانت تعني اندماج بضعة عناصر مستقلة في بعضها البعض .

وتَنحصِر المشكلة في كتابة الأوبرا في الجمع بين كل هذه العناصر المتباعدة في نموذج فني واحد ، وهذا ليس بالأمر اليسير . والواقع أن من المستحيل عمليا أن نختار إحدى الأوبرات ونقول مثلاً : هذه أوبرا كاملة مثالية بحيث تصلح أن تكون نموذجًا يحتذيه المؤلِّفون . إن هذا تفكير مثاليّ غير عمليّ ومستحيل التَّطبيق ، لأنه يكاد يكون من المستحيل مساواةُ العناصر المختلفة في الأوبرا أو توازنها بطريقة مُرضية تمامًا . وكانت النتيجة العملية أن المؤلِّفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الآخر ، كلٌّ حَسب ميله الفكري والفني ، وهذا ما يصدق بصفة خاصة على الكلمات التي يُلحنها المؤلف في الأوبرا : فهناك المؤلف الذي أعطى للكلمات الدَّور الأساسي في الأهمية مستخدمًا الموسيقى لتساعد الدراما فقط ، وهناك المؤلف الذي ضحَّى بالكلمات واستخدمها فقط كأداة يُبرز بها موسيقاه . وبذلك تتركز المشكلة بأسرها في أنها تجاوب بين الكلمات من جهة والموسيقى من جهة أخرى . والعِبرة بالمحصِّلة النهائية التي تتمثل في الشخصية المميزة التي تكتسبها كل أوبرا على حدة ، نتيجةً لبراعة مؤلفها في التوليف بين عناصرها المختلفة في بُوتقته الموسيقية ، بحيث لا نشعر بأي نشاز في سياقها الفكري والفني .

الفصل الثاني
الأوبريت

يُطلَق اصطلاح الأوبريت على المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات ، والمَقاطِع الموسيقية والغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مرح . وقد ظهرت الأوبريت نتيجة للسَّأم الذي أصاب الجمهور من جراء القوالب الجامدة الأرِستقراطية الجافة ، التي صبت فيها الأوبرا الجادة ، بعد أن أصبحت ترزح تحت عبء ثقيل من التقاليد المتوارثة والرَّواسب القديمة . ففي مطالع القرن الثامنَ عشرَ لجأ مؤلِّفو الأوبرا في مدينة نابولي – بصفة خاصة – إلى إدخال ما يسمى « بالأنترميتزو » أو الفاصِل الموسيقي بين فصول الأوبرا الجادة ، لمنح المتفرجين نوعًا من راحة الأعصاب ؛ استعدادًا لتقبُّل الأحداث المأسوية والألحان الحزينة عند رفع الستار التالي . وبالتدريج تحول هذا الفاصل الموسيقي إلى نوع أو شكل فني مستقل وقائم بذاته ، عندما كتب بيرجوليزي أوبريت « عندما تقوم الخادمة بدور السيدة » عام ١٧٣٣ ، على الرغم من أنها قُدِّمت كفاصل مرِح بين فصول الأوبرا الجادة ، ثم كتب روسو « كاهن القرية » ١٧٥٣ مما يدل على مدى جاذبية هذا النَّوع من المسرح الموسيقي ، لدرجة أن فيلسوفًا كبيرًا مثل جان جاك روسو كتب له . وهذا الجانب في شخصية روسّو لا يعرفه الكثيرون ، فقد كتب دراسات حول الملامح المختلفة للموسيقى ، وأيَّد الأوبرا الإيطالية في مواجهة الفرنسية كما ألف عددًا لا بأس به من الأغاني .

ومن أشهر الأوبريتات الرائدة أوبريت « أوبرا الشّحّاذ » التي كتبها جون جاي عام ١٧٢٨ كنوع من السُّخرية الفنية من الأوبرا الجادة العابسة ، وحشد فيها المواويل الشّعبية والأغاني الفولكلورية ، بعيداً عن الألحان التي تُثير الشّجن ولوعة الفؤاد بوقارها وتجهُّمها . وقد أطلق النُّقّاد على هذا النّوع اصطلاح أوبرا المَوّال ، وهو النوع الذي استوحاه بيرتولت بريشت في « أوبرا البِنسات الثّلاث ». كذلك اكتسب الأوبريت شعبية كاسِحة في كلٍّ من النّمسا وألمانيا بحيث ساهم فيها عمالقة المؤلفين الموسيقيين من أمثال : هيللر ، وفون ديترزدورف ، وموزارت . وقد كَتَبَ الشّاعر الألماني الكبير جيته عدة نصوص غنائية للأوبريت. وترسخت تقاليد هذا الفن بحيث أدت إلى تطور الأوبرا الكوميدية التي ابتدعها جلبرت وسوليڤان في إنجلترا في القرن الماضي ، والأوبرا الرومانسية التي ابتكرها ڤون ڤيبر في ألمانيا ، ثم الأوبريت الشّعبية في فرنسا ، والكوميديا الموسيقية التي أصبحت اليوم أكثر الأعمال المسرحية والسِّينمائية والإذاعية رواجًا في العالم كله.

والكوميديا الموسيقية ليست كوميدية بالضَّرورة ، بل أطلق عليها هذا الاسم لأنها كانت الامتدادَ الحديث للأوبرا الكوميدية ، التي كانت تعتمد في معظم الأحيان على الحَبكة الزّاخرة بالمرح والدُّعابة ، لكنها أصبحت تطلق على الأعمال المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي والأغاني والرَّقصات ، مثل أعمال أوفينباخ . وإذا لم تكن الحَبكة كوميدية ، فإنها تميل إلى الرُّومانسية والإغراق في العواطف الجياشة ، مثلما نجد في أوبريت « حارس الأرض » أو « رجل المرح والخادمة » التي ألفها و. س. جلبرت ، و وضع موسيقاها سوليفان عام ١٨٨٨ ، ودارت حول حراس برج لندن في القرن السّادسَ عشرَ ، وكادت

العناصر التراجيدية فيها تغلب المواقف الكوميدية .

لكن الأوبريت بصفة عامة تميل إلى الروح الخفيفة في المعالجة ، وعندما تحولت إلى ما يسمى بالكوميديا الموسيقية منذ مطلع القرن العشرين اكتسب نفس الروح الخفيفة إلى حد بعيد . والواقع أن النُّقاد والمحلِّلين لم يستطيعوا وضع حدٍّ فاصل بين الأوبريت والكوميديا الموسيقية ، وأن معظمهم قد اصطلح على أن « الأرملة الطَّروب » لفرانز ليهار تنتمي إلى الأوبريت ، في حين تنتمي « فلورادورا » لليزلي ستيوارت إلى الكوميديا الموسيقية ، بحكم أنها أكثر خفة ومرحًا ودُعابة .

وفي بداية عصر الكوميديا الموسيقية كانت الأعمال تكتب خِصِّيصًا من أجل الممثلين الذين يُجيدون الغناء ، بل كان يشترط فيهم إجادة الغناء الأوبرالي بصفة خاصة ، مثلما نجد في « سكان أركاديا » في إنجلترا عام ١٩٠٩ ، و « حسناء نيويورك » في أمريكا . وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى اكتسبت الكوميديا الموسيقية دفعاتٍ أقوى من الخفة ، والبساطة ، والحركة السريعة من خلال الرَّقصات السّاخنة ، ومع المزيد من التَّركيز على العنصر الكوميدي ابتعدت كثيرًا عن الرُّومانسية المسرفة في العواطف الجياشة .

وقد استمرت الأوبريت بشكلها التقليدي في إثبات وُجودها حتى العشرينيات من هذا القرن ، كما نجد في الأوبريتات الرومانسية التي كتبها سيجموند رومبرج : « الأمير التِّلميذ » ١٩٢٤ ، و « أغنية الصَّحراء » ١٩٢٦ ، و « القمر الجديد » ١٩٢٨ ، وأوبريتات رودولف فريمل : « روز ماري » ١٩٢٣ ، و « الملك المتشرِّد » ١٩٢٥ ، وغير ذلك من الأوبريتات الرومانسية التي استطاعت مزاحمة

الكوميديا الموسيقية الزّاخرة بالتسلية والإثارة ، مثل تلك التي كتبها جورج جيرشوين : « أيتها السيدة : كوني لطيفة » ١٩٢٤ ، و « أوكي » ١٩٢٦ ، و « الوجه الضّاحك » ١٩٢٧ ، وتلك التي وضعها رودجرز وهارت مثل « الصَّديقة العاشقة » ١٩٢٦ .

ولكن استطاعت الكوميديا الموسيقية بالتَّدريج اقتلاعَ الأوبريت من جذورها ، وحلت محلها تمامًا في الثلاثينيات ، حين سادت أعمال جيرشوين ، و رودجرز وهارت ، وكول بورتر ، وإيرڤنج بيرلين وغيرهم .

و وَسْطَ هذا الطّوفان من الكوميديا الموسيقية الخفيفة المسلية ، ظهر عمل كان بمثابة النَّبتة الغريبة ، لكنه أكد قدرة الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية على استيعاب المضامين الدّرامية الجادة قلبًا وقالبًا ، والأغاني التي تشكل جزءًا عضويا في السَّرد القصصي والبناء الدِّرامي ، هذا العمل المسرحي الموسيقي هو « قارب الاستعراض » الذي كتب أوسكار هامرستاين كلماته ، و وضع جيروم كيرن موسيقاه ، وعرض عام ١٩٢٨ . وعندما لم تستطع الكوميديا الموسيقية المتحذلقة والتقليدية الصُّمود في وجه المتغيِّرات التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية في مزاج الجمهور وميوله – عاد هامرستاين إلى هذا النَّوع الذي يجمع بين الجدِّيَّة والتَّسلية في آنٍ واحد ، فكتب « أوكلاهوما » عام ١٩٤٣ بالاشتراك مع ريتشارد رودجرز الذي وضع موسيقاها . وكان هذا العمل الموسيقي يشكل دفعة قوية في اتجاه نوع جديد من الأوبرا الفولكلورية الخفيفة ، بل إن كلمة « الكوميدية » حذفت من الاصطلاح وأصبح الجميع يتكلمون عن العمل الموسيقي musical فقط .

واستمر هذا الاتجاه الذي يميل إلى الأوبرا بمفهومها المعاصر من خلال الأعمال التي اشترك في إنتاجها كلٌّ من هامرستاين ورودجرز . وكان الهدف من هذا التَّطوير تَجنُّبَ الصِّلة المفتعلة والمقحمة بين الحوار العادي والأغاني والرَّقصات ، بحيث يكتسب النَّسيج المسرحي الموسيقي عضويته الكاملة ؛ فلا يشعر المتفرج أو المستمع بانتقالات مفاجئة بين الحوار والأغنية أو العكس . وقد بلغ هذا الاتِّجاه قمته في « قصة الحي الغربي » عام ١٩٥٧ . لكن يبدو أن الحنين للشَّكل القديم للأوبريت لم ينقطع لدرجة أنه عاد للظُّهور في عمل موسيقي ناجح فنيا وتجاريا مثل « سيدتي الجميلة » ، الذي كتب كلماته آلان جاي ليرنر ، و وضع موسيقاه فردريك لو ، وعرض عام ١٩٥٦ . وهذا دليل واضح وعملي على أن مؤلِّفي الكوميديا الموسيقية لم ينسَوا إمكانات الأوبريت التي يمكن استغلالها من حين لآخر . ويبدو أن الطُّوفان التِّجاري للكوميديا الموسيقية قد جرف كثيرين بعيداً عن الإمكانات المعقولة سواء للأوبريت التَّقليدية أو الكوميديا الموسيقية نفسها ، فقد كان هدفهم الإبهار بأي شكل طمعًا في جذب أكثر عدد ممكن من الجمهور . وأدى هذا بدوره إلى اختلاط الحابِل بالنَّابِل في مَجال المسرح الموسيقي ، الذي اتَّجه إلى أنواع رخيصة من الإثارة المفتعلة مثل مشاهد العُرْي والجنس المكشوف التي تحاول التَّخفي وراء شعارات الحرية السياسية والاجتماعية ، كنوع من التَّبرير الفلسفي أو الفلسفة التبريرية ، وهذا واضح تمامًا في أعمال مثل « هير » أو «شعر» أو « كلكتا » وغيرها من النماذج التي سادت أواخر السِّتينيات وطول السَّبعينيات .

ويبدو أن العقبات التي تَعتور مسيرة الكوميديا الموسيقية التي رفعت أمريكا لواءها منذ مطالع هذا القرن ، ترجع إلى اعتماد المؤلفين الأمريكيين على تقليد النَّماذج الواردة من أوربا وخاصةً في حقل المسرح الموسيقي ، فلم يُحاوِلوا

تأصيل هذه الأنواع في التُّربة الأمريكية ، أو استنبات أنواع نابعة منها . ففي أواخر القرن التاسعَ عشرَ نجد مؤلفين موسيقيين من أمثال فراي وبرستو ، يقومون بتقليد النَّماذج الإيطالية الشَّهيرة للأوبرا تقليداً حرفيا . واستمرت الأوبرا الأمريكية تضرب على وتيرة الأسلوبِ الإيطالي لمدرسة الاستعراض الغنائي أو الدِّراما الموسيقية لڤاغنر . بل وكانت موسيقى معظم الأوبرات الأمريكية كثيرة الجَلَبة وعلى جانب كبير من الحذلقة والاصطناع ، ولا تنم عن أيِّ معنًى من معاني الطَّرافة في الابتكار أو أية ملاءمة للعمل المسرحي الذي تعالجه ، وذلك برغم أن بعضها تخلص تمامًا من كل أثر من آثار المحاكاة الأوربية على مستوى المضمون ، أمّا من ناحية الشَّكل الفني – فلم تكن التَّقاليد الفنية راسخةً بأيِّ شكل من الأشكال . وكان من الطَّبيعي أن تنتقل هذه السَّلبيات إلى الكوميديا الموسيقية عندما استولت على المزاج العام للجمهور . هذا بالإضافة إلى الاعتبارات الاقتصادية التي تحتم وضع النَّجاح التِّجاري في مرتبةٍ قبل النَّجاح الفني .

والعجيب أننا في مصر دأبنا على تمصير أو تعريب العديد من الأعمال الكوميدية الموسيقية الأمريكية وخاصة في عَقدي السِّتينيات والسَّبعينيات . فعرضت المسارح المصرية « سيدتي الجميلة » ، و « قصة الحي الغربي » ، و « صوت الموسيقى » ، و « كاباريه » ، وغير ذلك من المسرحيات الموسيقية التي لا تمت إلى وجداننا وتراثنا بِصلة من قريب أو بعيد . وعلى الرَّغم من أن موسيقاها أعيد وضعها من جديد ، فإنها كانت فاقدة تمامًا للحس المسرحي الموسيقي ، بالإضافة إلى مضمونها الغريب بالنسبة لنا ، والذي لم يستوعبه الجمهور إلا على أساس أنه تقليد ساذَج لنماذجَ مستوردة . وكأننا بهذا نسينا أو تجاهلنا الأمجاد التي حققها عِمالقة المسرح الغنائي من أمثال سلامة حجازي ،

وسيد درويش ، وداود حسني ، وكامل الخُلَعي ، في مجال الأوبريت بصفة خاصة . وقد سعى كلٌّ من سيد درويش وداود حسني وكامل الخلعي إلى إرساء فن الأوبريت على موضوعات قومية صميمة وأشكال موسيقية نابعة من تراثنا ، وإن كانت تستفيد بإنجازات العلم الموسيقي في عالم الحضارة .

ويمكن حصر إنتاج سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) في مجال الأوبريت في « فيروز شاه » و « الهواري » اللتَيْن قدمتهما فرقة جورج أبيض ، و « ولو » ، و « إش » ، و « قولوا له » ، و « قَشر » ، و « العَشرة الطيبة » التي قدمتها فرقة الريحاني ، و « ولسه » ، و « راحت عليك » ، و « أم أربعة وأربعين » ، و « البربري في الجيش » ، و « مرحب » ، و « الانتخابات » لفرقة علي الكسار ، و « كلها يومين » والفصل الأول ونصف الثاني من أوبريت « كليوباترة ومارك أنطوان » (وأتمها محمد عبد الوهاب) ، لفرقة منيرة المهدية ، و « عبد الرحمن الناصر » و « الدُّرَّة اليتيمة » ، و « هدى » لفرقة أولاد عكاشة ، ثم قدمت فرقته الخاصة « شهر زاد » و « البروكة » .

أمّا داود حسني (١٨٧١ - ١٩٣٧) فله في مجال الأوبريت: « الليالي المِلاح » ، و « الشاطر حسن » ، و « أيام العِز » ، و « البرنسيسة » ، و « الفلوس » ، و « نجمة الصبح » ، و « لو كنت ملكًا » لفرقة الريحاني ، و « زباين جهنم » و « أنا عارف وأنت عارف » لفرقة الكسار ، و « الغندورة » ، و « قمر الزمان » ، و « كليوبترا » لفرقة منيرة المهدية ، و « صباح » ، و « الدُّموع » ، و مَعروف الإسكافي » ، و « زبيدة » ، و « ناهد شاه » ، و « أميرة الأندلس » ، و « شمشون ودليلة » ، و « هدى » (غير تلحين سيد درويش) لفرقة أولاد عكاشة ، و « سفينة

نوح » لفرقة جورج أبيض .

أمّا كامل الخُلَعي (١٨٨١ - ١٩٣٨) فقد وضع كثيرًا من المسرحيات الغنائية ، أهمها « كان زمان » و « التِّلغراف » لفرقة الكسار ، و « كارمن » ، و « تاييس » ، و « روزينا » ، و « إكسير الحب » و « كارمنينا » ، و « التالتة تابتة » لفرقة منيرة المهدية ، و « آه يا حرامي » لفرقة أولاد عكاشة ، و « الشَّرط نور » ، و « السَّعد وعد » ، و « البدر لاح » ، و « مبروك عليك » لفرقة محمد بهجت ، و « قيصر وكليوبترا » ، و « الشرف الياباني » ، و « الإيمان » لفرقة جورج أبيض .

وبدلاً من إحياء هذا التُّراث المسرحي الغنائي الضخم والعمل على تجديده وتطويره والإضافة إليه - لجأنا إلى المسرح الغنائي الأمريكي الذي لا يمت إلى وجداننا وتراثنا بصلة ، سواء من ناحية الشَّكل أو المضمون . وساعد على هذا أن العمالقة الثلاثة الذين احتلوا عرش الموسيقى بعدهم : محمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، وفريد الأطرش ، عادوا بالموسيقى العربية إلى عصر الطَّرب والغناء الفردي . ونظرًا للإبداع الفني الضخم الذي نهض به كل منهم في مجال الغناء الفردي ، فقد انبهر الجمهور بهم ونسي - إلى حدٍّ كبير - أمجاد الأوبريت المصرية والعربية . وكان له كل العذر في ذلك ، لأنهم ملأوا الفراغ الذي تركه سيد درويش وداود حسني وكامل الخلعي في مجال التَّطريب . أمّا المسرح الغنائي فقد اندثر برغم محاولة الدولة في السِّتينيات لإحيائه عندما أنشأت الفرقة الاستعراضية الغنائية التي كان من أشهر أعمالها أوبريت « مهر العروسة » .

وبرحيل أم كلثوم وفريد الأطرش ومعهما عبد الحليم حافظ ، ومع توقُّف عبد الوهاب - رحمه الله - عن الإنتاج الغزير ، خلا الميدان تقريبًا من الإبداع في

مجال الغناء الفردي والطَّرب التقليدي ، وبدأت الأجيال التالية من المطربين في العودة بالغناء والموسيقى إلى عصر ما قبل سيد درويش ، حين انقسم الطرب إلى نوعين: نوع زاخر بالتَّلميحات الجنسية والصُّور الرَّخيصة بهدف إثارة الغرائز، ونوع آخر مُسرِف في الرُّومانسية المريضة التي لا ترى في الحب سِوى اجترار الأوهام ، وسُهد الليالي ، وهجر الحبيب ، وكيد العُزّال . . . إلخ من مظاهر اليأس والإحباط .

هذه هي الموجة التي أغرقت فن الأوبريت إلى قاع حياتنا الفنية نتيجة لتشبُّع أجهزة الإعلام بها وتعويد آذان الجمهور عليها ، وذلك بالإضافة إلى ظاهرة الكاسيت التي أحالت الغناء والموسيقى إلى تجارة رابحة بمعنى الكلمة ، ولا تحمل في طياتها أيَّ مقاييس فنية بالمرة ، ومن ثَمَّ نسيت الأجيال الجديدة سيد درويش وداود حسني وكامل الخلعي ، لأن أجهزة الإعلام نسيتهم من قبل ، وإذا تذكرتهم ففي ذكراهم السَّنوية بمقطوعة أو أوبريت على أكثر تقدير . هذا في الوقت الذي تُعَدُّ فيه الأعمال الموسيقية الكلاسيكية في دول الحضارة جُزْءًا عضويا من نسيج الحياة اليومية للنّاس .

الفصل الثالث

الجاز

انتشرت موسيقى الجاز في النِّصف الثّاني من القرنَ العشرين انتشارًا لم يسبق له مثيل من قبل بالنِّسبة لأي نوع آخر من الموسيقى ، سواء كان كلاسيكيا أو شعبيا ، فالموسيقى الكلاسيكية مثلاً لم تتغلغل إلى نفوس النّاس في معظم أرجاء العالم مثلما فعل الجاز ، برغم مرور ما يقرب من أربعة قرونٍ على نشأتها ، ونفس الوضع بالنِّسبة للموسيقى الشَّعبية المحلية التي يختص بها كل بلد أو إقليم ، فقد ظلت مقصورة على حدود هذا البلد أو البلدان المجاورة والقريبة لها . أمّا موسيقى الجاز فتعد ظاهرة فريدة من نوعها في عالم الموسيقى لأنها اجتاحت العالم كله في فترة لا تزيد على نصف قرن ، دون أن تقف في طريقها أية حواجزَ ثقافية أو جغرافية أو حضارية أو عقائدية أو فكرية . . إلخ .

وقد تُقابَل موسيقى الجاز بالهجوم من بعض النُّقاد والمثقفين والأجيال القديمة ، على أساس أنها ضجيج أكثر منها فن ، ولكنها مع ذلك تظل ظاهرة عالمية جديرة بالتَّأمل والدِّراسة ، لأنه لا يمكن تجاهلها بهذه البساطة . وهذا الفصل ليس دفاعًا عن موسيقى الجاز أو هجومًا عليها ، وإنما مجرد تحليل لنشأتها وأسلوبها والعوامل النَّفسية الكامنة وراء انتشارها ، حتى في البلاد التي كان من غير المتوقع أن تجد فيها رواجًا ، من أمثال البلاد الشرقية التي تأثرت في ذوقها الموسيقي بالمقامات والإيقاعات التركية ، من أيام الإمبراطورية العثمانية ، وهي

إيقاعات تختلف في جوهرها وأسلوبها ومضمونها وشكلها عن إيقاعات الجاز ، ومع ذلك وجد الجاز طريقه إلى هذه البلاد أيضًا . ومصر من البلاد التي أصبح من المعتاد فيها الاستماعُ إلى فرق الجاز المختلفة وهي تعزف في الفنادق والأندية الليلية والحفلات المختلفة ، وهي فرق تلقى نجاحًا كبيرًا وخاصة من أجيال الشَّباب والمراهقين .

لقد عجز النُّقاد حتى الآن عن الوصول إلى تحديد مفهوم موسيقى الجاز ، فهي بطبيعتها ضد أيِّ تحديد قد يحاوله أي قاموس ، لأنها تبدو لأول وهلة زاخرة بالفوضى والصِّراع والاضطراب والتَّوتر البعيد عن الهارمونية والأنغام المنسجمة ، ويعزفها عازفون يبدون وكأن بهم مسًّا من الشَّيطان أو نوبةً من الهذَيان أو لسعة من الحُمَّى ، ومع كل هذه الفوضى فإنه يمكن التَّفريق بين الجيد والسَّيِّئ من التَّأليف والعزف . وفي الواقع أن أيَّ محلِّل للجاز لا بد أن يدرس العزف في ضوء التَّأليف والعكس ، لأنه لا يمكن الفصل بين التَّأليف والعزف في حين لا نجد هذا في الموسيقى الكلاسيكية ، فقد ألَّف بيتهوڤن سيمفونياته التي تختلف جودةُ عزفها من أوركسترا إلى أخرى ، دون أن تؤثر جودة العزف أو رداءته في النُّوتة الموسيقية التي كتبها بيتهوڤن . ولكن الحال يختلف في موسيقى الجاز التي يلعب فيها الارتجال دورًا كبيرًا ، فعازف الجاز يتمتع بحرية أكبر من عازف الأوركسترا الكلاسيكي ، لأن له مطلقَ الحرية في إضافة ما يحلو له من أنغام ولمسات على شرط أن لا يخرجَ عن الإطار العام للقطعة المعزوفة ، وهنا تبدو خطورة دور العازف لأنه يشارك المؤلف في التأليف ، وإذا لم يستطع تفهُّم روح القطعة فسوف يُحيلها إلى نشاز يصطك بالآذان ، وتتحول الفرقة العازفة إلى ورشة مليئة بالآلات المزعجة ذات الضَّجيج المرتفع . وصعوبة عزف الجاز تكمن في تكوينه

الذي يعتمد على عنصر المفاجأة وعدم الانتقال التدريجي بين النَّغمات الصّاخبة والألحان الخافتة .

وإذا لم يتحكَّم العازف في عنصر المفاجأة والانتقالِ السَّليم - تحول الجاز إلى أي شيء آخر لا يمت إلى الموسيقى بصِلة . وهذا الانتقال السليم ليس محددًا في النُّوتة الموسيقية كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية ، ولكنه يعتمد على الإحساس الغريزي للعازف بالإيقاع ، وقد يؤثر فارق ثانية أو أقلَّ من الزَّمن في إفساد الجملة الموسيقية ، ومن هنا كانت ضرورةُ التَّمرين اليومي حتى لا يفقد جسمه المرونة والحساسية للأنغام والإيقاعات ، لأن المسألة ليست تعويد الأذن فقط أو الأنامل ، ولكنها تتطلب التَّحكم في الجسم كله الذي لا بد من تحوله إلى جزء من الآلة الموسيقية نفسها . والعجيب أنه بالرَّغم من التَّغيرات والتَّنويعات التي تطرأ على الجاز وتختلف من فرقة إلى فرقة - إلا أن جوهره واحد بدليل أن المستمع يتعرف عليه بمجرد الاستماع إلى الإيقاعات الأولى ، ولا يخلط بينه وبين الأشكال الموسيقية الأخرى .

وهناك خصائصُ ثلاث تمنح للجاز شخصيته الموسيقية المميزة ، الأولى : الميلودي ، والثانية : الهارموني ، والثالثة : الإيقاع . والميلودي هو التتابع الزمني للأنغام والألحان المكونة للمقطوعة . والهارموني هو التوافق والتآلف الفوري بين هذه الأنغام . والإيقاع هو المقياس الحسابي لنفس الأنغام . فإذا كان الميلودي هو الوحدة اللحنية الصغيرة ، فالهارموني هو الشريان الذي يربط بين هذه الوحدات ويمنحها الحياة . وهذه الحياة لا تمنح اعتباطًا ولكنها تتدفق طبقًا لمقياس حسابي دقيق اسمه الإيقاع ، وهذه المقاييس المعقدة تتحول عند العازف الماهر إلى قاعدة ثابتة وراسخة للانطلاق منها وتشكيل قطعته الموسيقية ، أمّا العازف الرديء

فيحس بهذه المقاييس وقد تحولت إلى قيود تحدُّ من انطلاقته ، ومن ثم يلجأ إلى تكسيرها بوعي أو بغير وعي ، ولذلك قال لويس أرمسترونغ ، ملك الجاز الزنجي الأمريكي : « إن مصيبة الجاز أنه يجمع بين الحرية والارتجال ، وبين القيد والمقياس الحسابي في نفس الوقت ، وعلى العازف أن يوفِّق بين هذين النَّقيضين وإلا صار في عِداد الآلاف الذين يتصورون أنهم يعزفون الجاز في حين يُحدثون ضجيجًا لا أكثر ولا أقل . »

ونظرًا للطَّبيعة المتناقضة للجاز فإن النُّقاد والموسيقيين عجزوا عن إيجاد مفهوم محدد له ، ولو حاولنا تتبع تعريفات ملوك الجاز له لزاد الأمر غموضًا علينا، فمثلاً نجد وينجي مانون يقول عن الجاز : « إنها تلك الموسيقى التي تجعلنا نشعر بالإيقاع وهو يلهث بينما سرعته لم تتغير . » في حين يقول جون هاموند : « إن الجاز هو موسيقى الارتجال الذي لا يمت إلى الارتجال بِصلة . » ولكن جين كروبا يعرِّف الجاز بأنه الحرية المطلقة في تتابع الألحان في حدود الإيقاع . ولعل تعريف مورتون كان أكثرها بساطة و وضوحًا عندما يقول : « إن الجاز هو الذي يمنح الحرية للمستمع ويُطلق لعواطفه وخياله العنان ، بحيث تتحول دقات قلبه إلى صورة فورية لإيقاع المعزوفة ، وبذلك يشعر أنه هو الذي يقوم بالعزف والاستمتاع به ، فهو لا يستمع إلى المعزوفة بأذنه ولكنه يحسها بقلبه . » ويُعَدُّ تعريف جلين ميللر علميا إلى حد كبير عندما يقول : « إن الجاز لا يمكن الحديث عنه نظريا بقدر الإحساس به عمليا ، فهو إثارة للشُّعور تنقلب إلى وحدة الإحساس بالنِّسبة لجميع المستمعين ، الذين يتحولون بدورهم إلى كتلة حية نابضة بالحيوية والانطلاق . »

ويتحدث فرانكي فرويا عن الجاز من النّاحية السيكلوجية فيقول : « إنه

التَّفريخ الصِّحي لشحنة العواطف والإرهاق العصبي الذي تَنوء به النَّفس البشرية في حياتها اليومية ، بحيث تُصبح أكثر قوة واستعداداً لمواجهة أيامها القادمة . »
في حين يعتبر لويس أرمسترونغ الجاز الموسيقى المثاليةَ الوحيدة التي تحدد المسار الصحيح والطَّبيعي للأنغام .

وهناك تعريف طريف لتشيك ويب يحاول أن يربط ما بين الجاز والسِّياسة فيقول : « إنه لو أحب كلُّ النّاس موسيقى الجاز لَمّا قامت الحروب والمشاكل والأزمات ، لأن الإنسان يُفرغ طاقة القتال والصِّراع والمشاحنات في استماعه إلى الجاز ، وبعدها يصير إنساناً أكثر اتزاناً وهدوءاً ، ولا تعرف البغضاء طريقاً إلى قلبه . » ولعل تضارب هذه التَّعريفات المنوعة للجاز يُبين لنا مدى إبهام هذا الفن وغموضه ، وخير دليل على هذا تعريف أوزي نيلسون الذي يقول : إن الجاز هو شيء ما يَسري داخل شخصٍ ما ويحدث داخله تأثيراً ما .

وأيضاً فإن كلمة جاز غير معروفة الأصل ، ولكن الأمريكيين يقولون إنها تطوير لاسم أول عازف جاز أمريكي اشتهر في أواخر القرْن التاسعَ عشرَ ، وكان يُدعى تشارلز ، وكانوا يدللونه باسم « تشاز » ، ثم تطورت إلى « جاز » .
ويحاول الفرنسيون أن يُرجعوا كلمة « جاز » إلى الفعل الفرنسي « jaser » الذي يَعني « يبتهج وينتشي » ، ولكنها كلها افتراضات وتخمينات تفتقر إلى البرهان العلمي والإثبات التاريخي .

ولكن الأهم من هذا وذاك معرفةُ نشأة موسيقى الجاز وكيف تطورت ووصلت إلى هذا الشّكل الذي نعرفها به الآن . والاعتقاد الشّائع هو أن الجاز نشأ في غرب أفريقيا ، ثم انتقل إلى أمريكا مع السُّفن التي كانت تُشحَن بالعبيد

المصدَّرين إلى القارة الجديدة ؛ للعمل في الوظائف الشّاقة والأعمال الخطيرة تحت الأرض والمناجم أو فوقها في المزارع الشّاسعة ، أو في الجبال والصَّحاري بحثًا عن الذَّهب . ولكن هذا التَّعميم ليس علميا لأن الوطنيين الإفريقيين لم يكونوا المهاجرين الوحيدين إلى القارة الجديدة ، بل كان هناك الإنجليز والفرنسيون والإيطاليون والهولنديون والإسبان والبرتغاليون والإسكندنافيون والصِّينيون ، إلخ . وهؤلاء البيض كانت لهم السَّيطرة والسِّلاح والسَّطوة ، ولم يكن من المعقول أن يتأثروا كل هذا التَّأثر بالزُّنوج الذين لم يكن لهم أي كِيان في المجتمع بسبب الظُّلم والعبودية الواقعة على عاتقهم .

ولكن الواقع أن موسيقى الزُّنوج القادمة من أفريقيا أثرت – بدون شك – في التُّراث الموسيقي الأمريكي عند استعمار القارة الجديدة ، كما يقول هيرسكوڤيتس في كتابه « أسطورة الماضي الزّنجي » ، لأن نوعها وأسلوبها كان يختلفانِ عن الموسيقى الفولكلورية المحلية القادمة من أوربا ، ومن ثم كان تأثيرها أقوى لإيقاعاتها الواضحة القوية .

أمّا موسيقى المهاجرين الأوُربيين فكانت تتشابه إلى حد كبير بسبب وحدة المزاج التي تمثلت في الموسيقى الكلاسيكية التي سادت أوربا أثناء مرحلة الهجرة ، ولذلك نجد الزُّنوج – منذ فجر استعمار القارة – وقد برعوا في عزف موسيقى الجاز واستمروا في هذه الأستاذية حتى أيامنا هذه . والعالم كله يعرف أساطين الغناء والعزف الزُّنوج من أمثال لويس أرمسترونغ وراي تشارلز ونات كنج كول وسامي ديڤيز وشيرلي باسي ودوروثي داندريدج وجيمس براون وديواك آلنجتون وغيرهم . وقد حاول الكثيرون من البيض من أمثال فرانك سيناترا وبنغ كروسبي ودين مارتن مزاحمةَ الزُّنوج في هذا الميدان ، وأحرزوا بالفعل نجاحًا ضخمًا

وشهرة عريضة ، ولكن السَّيطرة ما زالت معقودة للزُّنوج .

وقد حاولت بريطانيا مزاحمة أمريكا في ميدان الجاز عندما بدأ الخنافس الأربعة شقَّ طريقهم إلى المجد والشُّهرة في أوائل السِّتينيات ، واستطاعوا السَّيطرة بدون منازع على مزاج الأجيال الجديدة من الشَّباب في جميع أنحاء العالم ، وتحولوا إلى أسطورة تُروى على كل لسان ، وأصبحت كل أسطوانة يطبعونها بمثابة قنبلة متفجِّرة يهتز لها الشَّباب والمراهقون ، وانتقلوا من نجاح إلى نجاح . والزُّنوج صابرون كعادتهم في انتظار فرقعة البالون الذي ظل يمتلئ بغازات صناعية وغريبة على موسيقى الجاز الأصيلة ، وفعلاً حدثت الفرقعة في أوائل السَّبعينيات ، عندما انفصل الخنافس عن بعضهم بعضًا بحجة أنهم تشاجروا بسبب زوجاتهم ، وأصبح الوئام محالاً فيما بينهم ، ولكن غير معقول أن تكون الزَّوجات سببًا في انهيار هذا المجد الباهر في أيام معدودات ، فالواقع أن الخنافس دخلوا طريقًا مسدودًا بعد أن انتهت الألحان المجنونة التي كانت تطن في آذانهم ، والتي أفرغوا فيها شِحنة القلق والتَّوتر التي كانت تنهب نفوس الشَّباب الذين وُلدوا في غضون الحرب العالمية الثانية وعاشوا الحرب الباردة بكل توتُّرها وتهديدها ، ولَمّا انتهت الشِّحنة وبدأ العالم يعرف معنى التَّعايش السِّلمي حتى بين القُوى الكبيرة – عاد الشَّباب إلى تذوق الموسيقى الهادئة والخفيفة ، لدرجة أن بعض سيمفونيات بيتهوفن وموزار قد تحولت إلى مقطوعات خفيفة مفضلة لدى جمهور الشَّباب بعد توزيعها من جديد ، وبعد أن كانت الموسيقى الكلاسيكية تُقابَل بالاستنكار على أساس أنها موسيقى الآباء والأجداد ، التي أكل عليها الزَّمان وشرب .

ويقول النّاقد الموسيقي باري أولانوف : إن حُمَّى الخنافس قد انتهت عندما

استرد الشَّباب صحته النَّفسية لأن الخنافس حولوا الجاز من فن إلى حُمّى ، والفن يبقى خالدًا ، على حين أن الحُمّى لا بد أن تنتهي عندما يسترد الجسم عافيته . وإن كان بعض الشَّباب قد انحرف وشذ عن الحياة الصَّحيحة باندماجه في جماعات الهيبز والخارجين عن النِّطاق الاجتماعي - إلا أن الأغلبية لا يمكن أن يحكم عليها بالانحراف ، فالمظهر كثيرًا ما يخدع . حتى الخنافس أنفسهم اعترفوا أن دَورهم انتهى ، وكانت آخر أغنية جماعية لهم بعنوان : « ليكن ما يكون » .

وعندما سألوا جون لينون ، أحد الخنافس ، عن هذه الأغنية الحزينة الهادئة البطيئة التي لا تمت إلى أسلوبهم التقليدي بِصلة ، قال : إننا ودعنا بها الأيام الجميلة التي لن تعود ، تلك الأيام التي قمنا فيها بزيارة إلى أمريكا - معقل الجاز - استغرقت أيامًا معدودة ، وعدنا منها بستة ملايين من الجنيهات . وهذا اعتراف منه بعودة عرش الجاز إلى ملوكه الزُّنوج .

يقول الأديب الفرنسي أندريه جيد في كتابه « رحلات في الكونغو » وهي مذكراته التي كتبها عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ عن رحلاته في قلب القارة الإفريقية ، يقول : « إن الدَّقات والإيقاعات التي كان يرقص عليها الأهالي في ضوء القمر وسط الغابة ، بها نفس الأسلوب الموجود في الجاز الأمريكي الذي استمع إليه في رحلاته حول نهر المسيسبي وفي الولايات الأمريكية ، من أمثال ولاية ميزوري ولويزيانا وأيضًا في شيكاغو ونيويورك ونيو أورلينز. » ولكن الناقد الأمريكي رودي بليش قال في كتابه « الأبواق الساطعة » يعارض أندريه جيد ويقول إنه قام باستفتاء بين مشاهير عازفي الجاز واكتشف أنهم لا يعرفون شيئًا عن إيقاعات الموسيقى الإفريقية . و واضح أن بليش يريد أن يفصل بين الجاز الذي يفخر به الأمريكيون وموطنه الأصلي في أفريقيا ، حتى لا يكون هناك ترابط أو عاطفة بين

الأمريكيين والإفريقيين ، لأنه ليست العبرة في المعلومات التي يعرفها العازفون الأمريكيون عن الموسيقى الإفريقية ولكن العبرة في الأصل الذي انحدرت منه موسيقى الجاز ، وأصبحت بعد ذلك من التُّراث الذي يؤثر في الموسيقى المعاصرة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

ولعل رأي باري أولانوف في كتابه « تاريخ الجاز في أمريكا » يؤكد فكرة أندريه جيد عندما يقول إنه من الصَّحيح أن الجاز الأمريكي – الذي أصبح فيما بعد عالميا – قد انحدر من أفريقيا ولكنه اندمج مع موسيقى وأغاني المهاجرين الأوربيين مثل التيرانتيلا الإيطالية ، والفلامنكو الإسباني ، والشّارداش المجري ، والقوزاق الرُّوسي ، وموسيقى الرَّقصات الأخرى مثل البولكا والجافوتا وغيرها من الرَّقصات الفولكلورية السّائدة في ذلك الوقت .

ويختلف أسلوب أغاني الجاز عن الأسلوب المتَّبع في أنواع الموسيقى الأخرى التي تتطلب أصواتًا قوية وجميلة ، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع بالنِّسبة للرِّجال : تينور ، وباريتون ، وباس ، وثلاثة بالنِّسبة للنِّساء سوبرانو وميتز سوبرانو وآلطو . ويجب تدريب الأصوات على هذه الدَّرجات المحددة حتى تقوم بالأدوار المخصصة لها في الأوبرا أو الأوبريت أو المسرحية الغنائية . ولكن مغنِّي الجاز لا يعبأ بهذه التَّقسيمات المصطنعة ، ويقول إن الفن بكل انطلاقاته وعفويته من الصَّعب حصره داخل هذه البنود ، وأيضًا لا يشترط القوة أو الطّلاوة في الصَّوت بقدر ما يشترط القدرة على التَّعبير عن معاني الأغنية التي يتغنى بها ، سواء كان صوته مصابًا ببحة شديدة أو خشونة أو صلابة . . إلخ ، كما نجد في أول أوبرا كتبت بأسلوب الجاز ، وهي أوبرا « بورجي وبس » ، التي زارت مصر عام ١٩٥٣ ولاقت نجاحًا كبيرًا .

ومن المغنين الزُّنوج ذوي الأصوات الخشنة والمبحوحة لويس أرمسترونغ وجيمس براون وسامي ديفيز ، ولكن لا يعني هذا أن كل الأغاني الجاز من ذلك النَّوع الصّاخب العالي الخشن ، فهناك أنغام « البلوز » أو الجاز من ذلك النَّوع الصّآخب العالي الخشن ، فهناك أنغام « البلوز » أو الجاز الحزين الهادئ الذي يصل في هدوئه إلى درجة أغاني المهد التي تُغنَّى للأطفال قبل النَّوم ، وهذه الأغاني تمتاز بصدق الإحساس ورهافته ، وهي تعود للسَّنوات الأولى لاستعمار القارة الأمريكية حين لم يجد الزُّنوج منفذًا ينفسون فيه عن الظُّلم والاستعباد الواقعين على عاتقهم سوى هذه الأغاني ، التي تحكي قصة النَّفس البشرية المعذبة في كل مكان وزمان . وقد برع في هذا النَّوع الهادئ نات كنج كول وبوب ماثياس وراي تشارلز وشيرلي باسي ، وهي أغانٍ ينخفض فيها صوت المغنِّي لدرجة لا تكاد تسمع في بعض الأحيان .

وقد يظن الشَّباب من الأجيال الجديدة أنْ ليس ثمة علاقة بين الجاز والموسيقى الكلاسيكية ، لأن الجاز هو لغة الحياة المتطورة المتدفقة على حين أن الموسيقى الكلاسيكية هي لغة الحياة التي تجمدت وتحجرت وانتهت . ولكنهم لا يعلمون أن الفن الحقيقي لا يمكن أن يتحجر ، وأنهم لو عودوا آذانهم الموسيقى الكلاسيكية لأدمنوها إدمانًا يصعب الإقلاعُ عنه ، لأن الاستماع إلى الموسيقى ليس سوى عملية تعويد للجهاز العصبي للجسم من خلال الأذن على إيقاعات معينة وجمل موسيقية ذات أسلوب مميز ، ومن ثم فإن الإنسان يستطيع تذوق أية أنغام في حالة التَّكرار والإعادة ، تمامًا مثل الشَّخص الذي لا يستريح إلا في كرسيٍّ هزاز ، لأن جهازه العصبي تعود هزات الكرسيِّ وبدونها يشعر أنه غير مستريح .

والموسيقى كلها وحدة واحدة من النّاحية الفنية ؛ إذ إنها خاضعة للنُّوتة

الموسيقية ، ولكن استعمال كل ملحن لهذه اللغة يختلف عن أي ملحن آخر . وثمة موسيقيٌّ مشهور أثبت بجدارة أنه لا توجد هذه الفجوة المصطنعة بين موسيقى الجاز الأمريكي والموسيقى الكلاسيكية العالمية ، برغم أنه لم يكن أمريكيا ، فقد رحل الموسيقار التشيكي أنطونين ديفورجاك إلى أمريكا في النِّصف الثّاني من القرن التاسعَ عشرَ ، وعاش حول ضفاف المسيسبي وعاشر الزُّنوج ودرس أنغامهم ونجح في صبها في قالبٍ سيمفوني ، شكّل منه خمس سيمفونيات مشهورة أطلق عليها عنوان « العالم الجديد » لأنها كانت اكتشافًا بالنِّسبة له . والآن تعزف معظم أوركسترات العالم هذه السِّيمفونيات ولا يستطيع أي مثقف أن يأنف منها على سبيل أنها موسيقى جاز لا تدخل في نطاق الكلاسيكية .

ويوضح الفيلسوف الإنجليزي جورج روبين كولنغوود عملية الاستماع إلى الموسيقى ، على أساس أنها عملية نفسية تسري داخل وِجدان المستمع ، بحيث تكون في خياله صورة متكاملة مستمدة جزئياتها من ذكرياته وتجاربه الشّخصية الذّاتية . وتختلف هذه العملية من مستمع إلى آخر اختلافَ بصمات الأصابع ؛ لأن المسألة ليست مجرد أنغام وألحان أو أصوات مجردة تصل إلى الأذن ولكنها عملية إثارة للعواطف الكامنة ثم تنظيمها داخل المستمع ، ومن هنا كانت الراحة التي يشعر بها المستمع بعد الانتهاء من سماع مقطوعة جاز مثلاً ، لأنه يشعر أن كيانه الرّاكد من الدّاخل قد بدأ يتحرك وينشط مهما كانت الألحان صاخبةً أو خشنة ، ولكن إذا توقف دور المستمع على اعتبار المقطوعة مجرد ألحان فقط - تحولت في أذنه إلى ضجيج وصياح وصراخ لا معنى له ، ومن ثم يتحول الاستماع من متعة إلى عملية غير محتملة على الإطلاق .

وكما يقول لويس أرمسترونغ إنك لكي تحب الجاز لا بد أن تترك نفسك تنساب معه ، وهو خير من يقودك إلى الرّاحة النَّفسية . ولكنك إذا اتخذت منه موقفًا بعقلك وتفكيرك الجامد - فستجد حاجزًا في الحال بينك وبينه ، وخاصة أن الجاز هو موسيقى الانطلاق والارتجال والعَفْوية مثل الحياة تمامًا . وعندما انضم عازف الجاز المشهور ريدنيكولز إلى فرقة أرمسترونغ سأله عن النُّوتة الموسيقية حتى يعزف بإتقان ؛ فصرخ فيه لويس أرمسترونغ قائلاً : لا نوتة موسيقية لعازف الجاز سوى دقات قلبه وصداها ، فعندما يتبع دقات قلبه فسوف ترن ألحانه في قلوب المستمعين ، ويُصبح الجميع وحدة واحدة من النَّشوة والبهجة والحيوية .

الفصل الرابع
السُّوناتا

تعد السُّوناتا من الأسس التي تنهض عليها الأشكال الموسيقية الأخرى بصفة عامة ؛ ذلك أنها شكلٌ موسيقيّ يتميز بالوضوح المدهش ، والحيوية المطلقة ، وغير ذلك من الخصائص التي ظلت تميزها منذ مراحلها الأولى وحتى الآن . فالمنطق المتماسك الذي يكمن في صيغتها التي تبلورت في فجر ميلادها ، بالإضافة إلى مرونتها التي تجلت بين أيدي المؤلفين المحدثين ، كل هذا أثبت قدرتها المستمرة في السَّيطرة على خيال كل المبدعين الموسيقيين لمدة تقرب من القرنين .

ومن الضَّروري أن نفرق بين السُّوناتا كشكل موسيقي له شخصيته المستقلة والسُّوناتا كمنهج في التَّأليف الموسيقي . فهي كمنهج تعني حدودًا أبعد بكثير من حدود الشَّكل المُوسيقي المتعارف عليه ، فكل سيمفونية - مثلاً - عبارة عن سوناتا مكتوبة للأوركسترا ، وكل رباعية وترية عبارة عن سوناتا لأربع وتريات ، وكل كونشيرتو سوناتا لآلة مفردة ومعها الأوركسترا . وقد كتبت معظم الافتتاحيات على نهج الحركة الأولى من السُّوناتا . أمّا الاستعمال الشّائع لمصطلح السُّوناتا فيرتبط بالمؤلفات الموسيقية التي كتبت لآلة واحدة ، سواء أكانت بمصاحبة البيانو أم بدونها . لكن هذا المصطلح لا يكفي - في الواقع - لكي يحتوي كل الأشكال والصِّيغ الموسيقية التي نهضت أساسًا على السُّوناتا كشكل أو كمنهج في التَّأليف الموسيقي .

والسُّوناتا كشكل موسيقي تتميز بالمرونة والسَّلاسة والبساطة ، التي تساعد المستمع العادي أن يفهمها بالإضافة إلى الاستمتاع بها . فهي ليست في تعقيد « الفوجة » ذلك الشَّكل الموسيقي الذي يعتمد في أسلوب كتابته على إرسال جملة موسيقية ، يلاحقها تَكرار للجملة نفسها بعد قليل من صوت آخر ومن مَقام آخر مع استمرار الجملة الأولى ، ثم تلاحقهما الجملة نفسها من صوت مختلف آخر وهكذا . ولهذا تكتب الفوجة عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات تتلاحق دائمًا في استعراض هذه الجملة التي تسمى بالموضوع . ومن بعد يستعرض موضوع آخر – بالملاحقة نفسها – يكون بمثابة الرد على الموضوع الأساسي ومتعارضًا معه في الطّابع ، ولذا يسمى بالموضوع المضاد . وعند الختام قد تتابع ملاحقة الأصوات في استعراض الجمل النِّهائية بفواصل قصيرة فيما بينها ، وربما يستغني مؤلف الموسيقى عن هذه الفواصل القصيرة ويستبدلها بخاتمة عادية . وقد تشتمل الفوجة على موضوع أساسي واحد منهما أو أكثر ، ومتى اشتملت على أكثر من موضوع فلا بد لكل واحد من موضوعه المضاد وهكذا .

أمّا السُّوناتا فليست بهذا التَّعقيد والتَّركيب ، إنها تعتمد على الخطوط اللحنية الأساسية التي تشكل أقسامها الكبيرة ، ويمكن لمؤلف الموسيقى أن يتلاعب بهذه الخطوط وأن يدخل فيها ما يشاء من تنويعات على مستوى حركاتها الثلاث أو الأربع . وأحيانًا يشار إلى شكل السُّوناتا على أنه « سوناتا أليجرو » أو شكل الحركة الأولى ، على أساس أن معظم الحركات الأولى في السُّوناتا تعتمد على إيقاع الأليجرو أو الإيقاع السريع . كما يجب إدراك المفاهيم المختلفة للسُّوناتا على مر العصور ، فإذا ذكرت – مثلاً – سوناتا الكمان أو البيانو لهاندل أو باخ فلا يقصد بها الشّكل المذكور ، لأن السُّوناتا في ذلك الوقت كانت تستخدم

كاصطلاح مضاد للكانتاتا ، فقد كانت السُّوناتا تعزف فقط في حين كانت الكانتاتا تغنَّى . ولذلك لم تكن السُّوناتا في ذلك الحين تتشابه مع الشَّكل الذي تبلور فيما بعد على يَدَيْ كلٍّ من موزارت وهايدن .

ويقال أن السُّوناتا كشكل موسيقي كانت من ابتكار ابن باخ : كارل فيليب إيمانويل باخ ، الذي يُعَد من أوائل المؤلفين الموسيقيين الذي جربوا استخدام الشَّكل الجديد للسُّوناتا ، ويلوروا خطوطها الكلاسيكية التي نضجت فيما بعد بفضل هايدن وموزارت . ثم جاء بيتهوفن ليستخدم كل عبقريته في توسيع رقعة التَّقاليد التي ارتبطت بشكل السُّوناتا في عصره ، ثم تبعه كل من شومان وبرامز اللذين أضافا أبعادًا جديدة لهذا الشَّكل الموسيقي ، وإن لم تكن في شمولية إبداع بيتهوفن . وقد تطور شكل السُّوناتا في العصر الحديث لدرجة أنَّه قَدْ أصبح من الصَّعب التعرفُ عليه في بعض الأحيان ، لكنه مع ذلك ظل محتفظًا بروحه وجوهره إلى حد بعيد . ذلك أن الإيحاءات السَّيكولوجية التي تثيرها السُّوناتا الحديثة في نفس المستمع تقترب كثيرًا من منابع السُّوناتا الأم .

والسُّوناتا - بصفة عامة - تنقسم إلى ثلاثة أقسام بنائية : الأول قسم الاستعراض حيث يستعرض المؤلف ألحانه ، والثاني قسم التَّفاعل حيث يستطرد المؤلف بأجزاء من ألحانه التي استعرضها أو يشتق منها ألحانًا وجُملاً موسيقية أخرى ، ثم القسم الثّالث وهو قسم التَّلخيص الذي يشتمل على استعادةٍ لاستعراض الألحان بأسلوب مُغايِر يُشعر المستمع بحلول الختام . وتتراوح حركات السُّوناتا بين ثلاث وأربع حركات . وهناك بعض نماذج للسُّوناتا تتكون من حركتين ، وحديثًا كتب البعض سوناتا من حركة واحدة ، لكنها كلها حالات استثنائية . ولعل أبرز الفروق بين الحركات المختلفة تتمثل أساسًا في الإيقاع ، ففي

السُّوناتا ذات الحركات الثلاث ينقسم الإيقاع إلى : سريع - بطيء - سريع ، وفي الحركات الأربع ينقسم عادة إلى : سريع - بطيء - سريع معتدل - سريع جدًّا .

وكثيرًا ما يتساءل المثقفون عن البناء الذي يربط فيما بين هذه الحركات الثَّلاث أو الأربع ! لكن الواقع يؤكد لنا أنه لم يحدث أن وصل أي ناقد أو دارس متعمق إلى إجابة شافية لهذا التساؤل ؛ ذلك أن تعوُّد الاستماع يجعل المستمع يشعر نفسيا بانتماء هذه الحركات إلى بعضها بعضًا . ومع ذلك فإنه من الصَّعب - بل من المستحيل - إحلال حركة في سوناتا محل حركة أخرى في سوناتا أخرى حتى لو كانت من نفس الإيقاع والمقام .

ولو حدث هذا فلا بد من وقوع خلل أو انهيار في البناء الموسيقي كله لكلٍّ من السُّوناتتين . وهذا دليل على التَّناسق الجوهري الذي يكمن في روح السُّوناتا ذاتها بوصفها شكلاً موسيقيا محددًا وله تقاليده الخاصة به ، وحتى في المراحل المبكرة للسُّوناتا كان الرَّبط بين حركات السُّوناتا الواحدة يعتمد أساسًا على حاجة الأصوات إلى التَّوازن والتَّضاد وعلاقات التَّناغم المفيدة في البناء . ولم يكن المؤلفون في ذلك الوقت المبكر يهتمون بالعَلاقات الجوهرية الكامنة داخل الحركات ذاتها ، لكن مع انتشار ما سُمِّي بالشَّكل الدّائري للسُّوناتا ، فإن المؤلفين حاولوا ربط حركاتهم من خلال وحدة الموضوع ، في حين احتفظوا بالخصائص العامة المميزة لاستقلالية الحركات .

وكما قلنا من قبل فإن الحركة الأولى في شكل السُّوناتا بصفة عامة تعتمد على الأليجرو أو الإيقاع السَّريع ، وهذا ما ينطبق على السِّيمفونيات والرُّباعيات الوترية ، وغير ذلك من الأشكال الموسيقية التي تنهض على شكل السُّوناتا

الأليجرو . أمّا الحركة الثّانية فيطلق عليها مجازًا الحركةُ البطيئة ، لأنه لا يوجد في الواقع الموسيقيّ ما يعتبر حركة بطيئة ، لأن إيقاعها يتنوع من كاتب لآخر ، ويصب في قوالب عديدة . فمثلاً يمكن أن تتكون من موضوع وتنويعة ، أو ربما تكون تطبيقًا بطيئًا لشكل الرُّوندو القصير أو الطويل على حدٍّ سواء ، وهو الشّكل الذي تتكرر فيه نغمة معينة من حين لآخر بأسلوب سريع وخفيف ، وربما تكون أبسط من كل هذا في اعتمادها على الشّكل العادي للحركة ذات الأقسام الثلاثة . ولكن من النّادر أن تتشابه الحركة الثّانية تمامًا مع شكل سوناتا الحركة الأولى . وعلى المستمع الواعي أن يضع في اعتباره هذه الفروق المتعددة عند إصغائه للحركة البطيئة .

أمّا الحركة الثّالثة فهي عادة سريعة جدًّا وخفيفة (مينوتو أو اسكيرتزو) ، ففي الأعمال المبكرة لهايدن وموزارت كانت مينوتو ، ثم ساد الاسكيرتزو فيما بعد . وفي الحالتين فإنه يعتمد على القسم ذي الأجزاء الثلاثة أ–ب–أ. وأحيانًا تتبادل كلٌّ من الحركة الثّانية والثّالثة الأصوات والتّنويعات بدلاً من حصر الحركة الثّانية في البطيء والثّالثة في السَّريع ، وربما أصبح إيقاع الثّانية سريعًا ، والثّالثة بطيئًا .

أمّا الحركة الرّابعة أو الختام ، فغالبًا ما يكون بإيقاع الرُّوندو الطَّويل أو بصيغة السُّوناتا الأليجرو ، ومن ثم يمكننا القول بأن الحركة الأولى من السُّوناتا هي التي اكتسبت ملامح مميزة يمكن التّعرف عليها بسهولة ، أمّا الحركات التّالية فهي زئبقية إلى حدٍّ كبير ، وتترك مجال الاجتهاد مفتوحًا لكل المحاولات والإضافات الجديدة . منها على سبيل المثال السُّوناتا ذات الحركة الواحدة التي تنقسم إلى نوعين : نوع يعتمد على المعالجة المطولة لشكل الحركة الأولى ، ونوع يحاول احتواء كلٍّ الحركات الأربع في إطار الحركة الواحدة . أمّا السُّوناتا ذات الحركتين

فمن الصَّعب وضعُها تحت بند معين أو في إطار نقدي محدد .

ومهما تعددت الاتجاهات في صياغة السوناتا فإنها لا تبتعد كثيرًا عن شكلها (أ- ب- أ) أو الأقسام الثلاثة : الاستعراض والتَّفاعل والتَّلخيص . فالاستعراض يحتوي على موضوع أول ، وموضوع ثانٍ ، ثم موضوع ختامي. وتغلب الخاصية الدِّرامية على الموضوع الأول الذي يسميه بعض النُّقاد الموضوع « الذَّكَر » ، ويشكل دائمًا المَقام الرَّئيسي ، أمّا الموضوع الثاني فتغلب عليه الصِّفة الغنائية أو « الأُنثوية » ، ويشكل دائمًا المَقام السّائد ، أمّا الموضوع الثّالث ، فيقل في أهميته ودلالته عن الموضوعين الأولين لكنه ينتمي أيضًا إلى المَقام السّائد .

أمّا قسم التَّفاعل ، فيتميز بالحرية في التَّشكيل والصِّياغة بالنِّسبة للمادة الموسيقية التي قدمت من خلال الاستعراض ، وأحيانًا يضيف مادة جديدة إليها بحيث ينتقل من مرحلة التَّنويع إلى مرحلة التَّطوير . وفي هذا القسم أيضًا تنطلق الموسيقى إلى مقامات جديدة لم تَرِد في قسم الاستعراض . أمّا قسم التَّلخيص ، فيعيد تأكيد الموضوعات التي وردت من قبل في الاستعراض ، باستثناء أن كل الموضوعات تعود لكي تتدرج تحت لواء المقام الرَّئيسي .

ويضيق بنا المقام لشرح تأثير السُّوناتا - كشكل وكمنهج - على أساليب التَّأليف الموسيقي المتعددة ، لكنها بصفة عامة تشكِّل حجر زاوية في فن كل مؤلف موسيقي ، سواء مارس كتابتها أو ركز إبداعه في مجالات موسيقية أخرى . والمؤلف الذي لا يستطيع التَّمكُّن من أسرارها - سواء على مستوى النَّظرية أو التَّطبيق - لن يقدر على كتابة عملٍ موسيقيّ له شأن يذكر ، ذلك أن السُّوناتا هي البوابة الرئيسية المؤدية إلى عالم الموسيقى المبهر .

الفصل الخامس
السِّيمفونية

تعني كلمة « سيمفونية » حرفيا تَناغُمَ الأصوات في وحدة لحنية ، لكن أصل السِّيمفونية بوصفها شكلاً موسيقيا يعود إلى مطلع عصر الأوبرا الإيطالية ، عندما كانت تستخدم كافتتاحية للأوبرا . وكانت هذه السِّيمفونية أو الافتتاحية قد بلغت قمة نضجها على يَدَيْ أليساندرو سكارلاتي الذي قسمها إلى ثلاثة أجزاء : سريع - بطيء - سريع . وهكذا كان سبّاقًا إلى وضع تقاليد الحركات الثلاث التي تتكون منها السِّيمفونية الكلاسيكية . وفي حوالى عام ١٧٥٠ انفصلت السِّيمفونية عن الأوبرا التي كانت بمثابة الأم لها ، واتخذت لها كيانًا مستقلا في صالات العزف . وقد وصف كارل نيف في كتابه « موجز تاريخ الموسيقى » ما حدث عندما قال :

« عندما انتقلت السِّيمفونية المسرحية إلى قاعات العزف ، اجتاحت عالم الموسيقى حُمّى لا تقاوم جعلته يُقبل في نهم على عزف السِّيمفونيات ، ولم يكن المؤلف الموسيقي ينشر أقل من نصف دستة سيمفونيات في الدفعة الواحدة . وكثيرون من المؤلفين كتبوا أكثر من مئة سيمفونية بمفردهم ، لدرجة أن إجمالي الإنتاج زاد على آلاف مؤلَّفة . وفي ظل مثل هذه الظروف فإنه من العبث وتضييع الوقت أن نحاول اكتشاف المؤلف الذي ابتكر الأسلوب الجديد ، فقد شارك

مؤلفون عديدون في الحركة الجديدة . وفي مراحلها المبكرة شارك مؤلفون عديدون في الحركة الجديدة . وفي مراحلها المبكرة شارك الإيطاليون والفرنسيون والألمان » .

وكان أشهر أوركسترا في ذلك العصر قد تأسس في مدينة مانهايم في الفترة ما بين عامي ١٧٤٣ و ١٧٧٧ . وقد مهَّد الرُّوّاد الذين ألفوا لهذا الأوركسترا الطَّريقَ لقدوم هايدن وموزارت ، بعد أن رسخوا وبلوروا الملامح الأصيلة المستقلة للشَّكل السِّيمفوني مثل الكريشدو الذي يتصاعد بالألحان إلى قممها الشّاهقة ، والدِّيمنيو الذي يهبط بالألحان إلى أعماقها السَّحيقة ، كما أضافوا مزيداً من المرونة إلى البناء الأوركسترالي . لكن النَّسيج العامَّ كان يعتمد أكثر على اللَّحن الواحد ، متأثرًا في ذلك بالأسلوب الأوبرالي الخفيف في الغناء ، ومتجنِّبًا بذلك الأسلوبَ الكونترابنطي الأكثر تعقيداً وتركيبًا والذي تميز به شكل الكونشيرتو الكبير .

على هذا الأساس قام هايدن بإنضاج الأسلوب السِّيمفوني تدريجيا ، ولذلك اعتبره كثير من النُّقاد الموسيقيين « أبًا للسِّيمفونية » . لكن يجب ألا ننسى أن بعضًا من أعظم إنجازاته في مجال السِّيمفونية قد كتبه بعد رحيل موزارت ، وبعد مرحلة طويلة من المخاض والنُّضج . ولقد ترك السِّيمفونية بعد أن أصبحت شكلاً فنيا متكاملاً وقادرًا على مزيد من النُّمو والتَّطوير ، لكنه لم يستغلَّ كل إمكاناتها وطاقاتها التي فتح أبوابها بنفسه ، وبذلك مهد الطَّريق لمن جاء بعده وخاصَّةً بيتهوڤن الذي سجل خلود موسيقاه بسيمفونياته التِّسع . فقد انقطعت الصِّلة تمامًا بين السِّيمفونية وكلِّ أصولها الأوبرالية ، بعد أن اتَّسع نسيجها وشكلها وأفقها الانفعالي ، وساد الأوركسترا كل قاعات العزف ، وهز أرجاء النَّفس البشرية بألحان لم تسمع من قبل . وكان بيتهوڤن في تلك المرحلة العملاقَ الذي أقام

مملكة من الألحان والأنغام لا يستطيع غيره أن يحكمها .

وفي القرن التاسعَ عشرَ سار على نهجه كلٌّ من شومان ومندلسون ، لكنهما لم يصلا إلى الآفاق السِّيمفونية البعيدة التي بلغها . وفي منتصف القرن أصبحت السِّيمفونية مهددةً بضياع زمام القيادة من يديها في مجال العزف الأوركسترالي . وبدأ المحدثون من أمثال ليست وبيرليوز وڤاغنر في صرف النَّظر عنها على أساس أن زمنها قد مضى ، وأصبحت في حاجة إلى بعض الفكر الواضح المتبلور الذي يمنح المعنى والمبنى للدِّراما الموسيقية . وكان تيار التجاعيد جامحًا لدرجة أن دفاع المحافظين من أمثال برامز وبراخنر وتشايكوڤسكي عن السِّيمفونية بدا وكأنه دفاعٌ عن قضية خاسرة .

وكان ڤاغنر زعيمَ الثَّورة ضد السِّيمفونية التَّقليدية بلا منازع . فقد تطورت الموسيقى الخالصة حتى بلغت القمة في عهد السِّيمفونيات الذي بدأ بهايدن وتطور على يد موزارت وبلغ عصره الذَّهبي عند بيتهوڤن . ولقد سارت الموسيقى خلال ذلك التَّطور من الشَّكْليّة إلى العينية : فبينما كانت في أوائل عهدها ، وفي معظم فترات القرن الثامنَ عشرَ ، فنا شكليا إلى حد بعيد ، وبينما كنا نعجز عن أن نستمد أية عاطفة واضحة المعالم من سيمفونيات هايدن وموزارت - باستثناء العاطفة الدِّينية في موسيقاهما الكنسية - رأيناها تتخذ عند بيتهوڤن ، وخاصة منذ سيمفونيته الثّالثة ، صورةً عينية واضحة : فهي تعكس عواطف ومشاعر عديدة ، وتزداد تغلغلاً في عالم الفكر وعالم الوجدان في آن واحد . لكن ڤاغنر وجد أن هذا الاتجاه نحو العينية لا يكفي ، لأن الموسيقى ما زالت عاجزة عن تحديد الانفعالات التي تعبر عنها وحصرها إلى حد بعيد ، وهي لن تصل إلى أكثر مما وصلت إليه على يد بيتهوڤن ، أي إلى التَّعبير عن انفعالات عامة لا تحرك نفوسنا

في اتجاه محدد بعينه ، بل تثير في داخلنا مشاعر غامضة يمكن أن تخضع للتّفسير الخاص لكل مستمع على حدة .

أدرك ڤاغنر أن بيتهوڤن في الفترة الأخيرة من حياته قد اكتشف أنه قد بلغ غايته من الموسيقى الخالصة و وصل بها إلى حدود لا يمكن تجاوزها ، وأنها مهما ارتفعت فلن تعبر إلا عن مشاعرَ غامضة بحيث لا تؤثر في النَّفس البشرية على نحو واضح ، ولذلك استخدم الشِّعر لكي يصبغها بصبغة عينية محددة ، فمزج في الجزء الأخير من سيمفونيته التّاسعة والأخيرة بين الشِّعر والموسيقى ، وبين أنغام الآلات والصوت الإنساني ، في وحدة متناسقة مزجت بين عبقرية شيللر الشّعرية في قصيدته « أنشودة للفرح » وعبقرية بيتهوڤن الموسيقية . ولذلك اعتقد ڤاغنر - وأن كنا نختلف معه - أن عبقرية بيتهوڤن تكمن في تمهيده الطَّريقَ للدِّراما الموسيقية ، وإن خير أعماله هي السيمفونيتان الثّالثة والتّاسعة ، والافتتاحيات التي لا يراها مجرد مقدمات للدِّراما ، بل هي الدِّراما بأسرها في شخصيتها وأحداثها ومشاعرها . فقبل بيتهوڤن ، كان ما يُعنَى به الفنان هو الموسيقى من حيث هي موسيقى ، أمّا هو فقد عبر بها عن أفكار خارجة عن نطاقها . ومنذ تلك اللَّحظة سار الفن الموسيقى في طريق يؤدي مباشرةً إلى الدِّراما الڤاغنرية ؛ أي إلى السِّيمفونية الغنائية بالمعنى الصحيح .

لكن الزَّوبعة التي أثارها ڤاغنر لم تجرف في دُوّامتها أحداً غيره ، ويبدو أنه استنفد بمفرده كل طاقاتها الفكرية والفنية في دراماته الموسيقية وعلى رأسها رباعيتُه الشَّهيرة « خاتم النبيلونغ » . فقد أثبت سيزار فرانك مثلاً ، قدرة السِّيمفونية على التَّجدد والتَّطور والابتكار عندما أبدع ما عُرِف بالشَّكل الدّائري للسِّيمفونية وكان من أوائل رُواده . فقد سعى إلى الوحدة العضوية للشَّكل

السِّيمفوني عن طريق مزج كل الخطوط اللَّحنية والنَّغمات الأساسية في مجرًى متسق يصدر عن نفس المنبع وينتهي إلى نفس المصب . وفي أثناء هذه التَّفاعلات ينطلق لحن بمثابة شعار أساسي في لحظات غير متوقعة عَبْرَ الحركات المختلفة للسِّيمفونية الواحدة . وفي أحيانٍ أخرى كانت كل الخطوط والجُمل اللَّحنية في السِّيمفونية تُستَمد من الجمل الأساسية القليلة التي تتحول وتتبدل تمامًا كلما تطور العمل الموسيقي ونما ، بحيث يصبح ما قدم أولاً على أنه جملة افتتاحية زاخرة بالوقار والجدية ، النَّغمةَ الأساسية في الإسكيرتزو أو الحركة المرحة الخفيفة ، ومن ثم يمكنها الانتقالُ أيضًا بطريقة مشابهة إلى الحركة البطيئة ثم الخاتمة .

وإذا لم يكن الشَّكل الدّائري للسِّيمفونية قد انتشر على نطاق واسع - فذلك لأنه من المحتمل أنه لم يحل مشكلة الحاجة إلى منطق موسيقي متماسك في كل حركة من حركات السِّيمفونية على حدة . وهذا المنطق لا يتأتّى إلا من خلال وحدة كل الخطوط اللَّحنية في بُوتقة واحدة فقط تنصهر فيها انفعالات المستمع بدون تشتت . والمشكلة تتمثل في أن هذا المنطق لا يملك المعايير والمقاييس المحددة التي يمكننا أن نقيس بها درجة تماسكه و وحدته ، فهو يعتمد أساسًا على موهبة المؤلف ومهارته التي تختلف باختلاف الظُّروف والأشخاص . لكن كل هذه الضَّجة لا تخرج عن نطاق الجدل التَّقليدي الدّائر حول العَلاقة العضوية بين الشَّكل والمضمون . فالشَّكل هو مضمون موسيقي ، والمضمون شكل موسيقي ، ولا يمكن الفصل بين هذا وذاك بالبساطة التي حاولها فاغنر . والدَّليل على ذلك أن السِّيمفونية - كشكل ومضمون - استمرت بعده ، بل إن تلاميذ سيزار فرانك من أمثال ڤنسنت دندي وإيرنست بلوخ استطاعوا توسيع نطاق الشَّكل الدّائري للسِّيمفونية مما منحها وحدة عضوية متماسكة .

ومع مطلع القرن الحالي بدا المؤلفون الموسيقيون وكأنهم قد تأثروا بهجمة ڤاغنر الشَّرسة على السِّيمفونية ، فلم يكتب ديبوسي ، ورافيل ، وشونبرغ وستراڤنسكي سيمفونيات في سنوات نضجهم ؛ لكن سرعان ما تغير الموقف واستطاعت السِّيمفونية التَّغلب على النَّكسة الڤاغنرية ، وعادت بقوة في فرنسا على أيدي روسيل وهونغر ، وفي روسيا على أيدي مايسكوڤسكي وبروكفييف وشوستاكوڤتش ، وفي إنجلترا على أيدي باكس وڤون وليامز و والتون ، وفي أمريكا على أيدي هاريس وسيشن ويستون . كما يجب ألا ننسى أنه في الفترة التي ظن فيها البعض أن السِّيمفونية قد اندثرت ، كان أعمدة التأليف الموسيقي من أمثال مالر وسيبلياس يقومون بترسيخ جذورها ، وإثارة اهتمام الأجيال الجديدة بهذا الشَّكل الموسيقي العريق .

وكان مالر وسيبلياس أكثر ثوريةً في صياغة الشَّكل السِّيمفوني من كثير من المؤلفين الذين جاءوا بعدهما . فقد أراد مالر أن يوسع من نسيج السِّيمفونية ، وأن يجعلها أكثر إثارةً وضخامة ؛ فقام بزيادة عدد أعضاء الأوركسترا إلى أرقام لم يصل إليها من قبلُ ، وزاد من عدد حركات السِّيمفونية وأدخل مجموعات الكورال في سيمفونيتيه الثّانية والثّامنة . ويبدو كأنه آلى على نفسه أن يحمل تقاليد السِّيمفونية البيتهوفنية . وكان النُّقّاد قد هاجموه بقسوة ومرارة لاعتقادهم أنه سعى لإحاطة نفسه بهالة لا يستحقها ، وأنه سار وراء ادعاءاته التي لم تكن سوى عالم مزيف من الأوهام عاش فيه . لكن ميزان النَّقد سرعان ما عاد إلى سيرته الموضوعية العادلة ، وأثبت التَّحليل العلمي لحركات سيمفونياته التِّسع أنه لا يقل في مستواه عن رائد كبير مثلِ بيرليوز . وعلى أية حال ففي أعماله تبرز ألوانٌ أوركسترالية جديدة ، ويتألق نسيجٌ كونترابنطي جديد ، لدرجة أننا لا

نستطيع تحليل السِّيمفونية الحديثة بدون أعمال مالر التي منحتها دفعاتٍ لا شك في قوتها وحيويتها .

وقد تميزت معالجة سيبلياس للشّكل السِّيمفوني بنفس الثَّورية والحرية والانطلاق ، وخاصةً في سيمفونيتيه الرّابعة والسّابعة اللتين تنتميان إلى الشّكل السِّيمفوني النّادر الذي يتكون من حركة واحدة فقط . وكان سيبلياس أكثر حظا من مالر في إقبال النُّقاد على تحليل أعماله بدون هجوم شرس . وقد اختلف النُّقاد حول مدى ابتعاد سيبلياس عن النَّماذج السِّيمفونية التي سادت القرن التاسعَ عشرَ، ولكن هذا الاختلاف في حد ذاته دليلٌ على خصوبة أعماله . ويرى النّاقد أرون كوبلاند في كتابه « كيف تُصغي إلى الموسيقى » أن سيمفونية سيبلياس السّابعة – على الرَّغم من اصطلاح السِّيمفونية الذي تستخدمه – تنتمي أكثر إلى شكل القصيد السِّيمفوني الذي ابتكره لِيست من قبل . وبصفة عامة فإن المستمع العاديَّ يَلحظ أن سيبلياس لم يبن حركاته السِّيمفونية بالأسلوب التَّقليدي ، بل اعتمد أكثر على النُّمو العضوي التَّدريجي لخط لحني أساسي يتطور إلى خط آخرَ بدلاً من تناقض خط مع آخر . وأحيانًا قد تبدو البداية ضعيفة ولا تَعِد بالكثير ، لكن اللَّحن يكتسب القوة والانطلاق في أثناء عملية نموه وتطوره .

وإذا استعرضنا وضع السِّيمفونية وسط الأشكال الموسيقية في النِّصف الثّاني من القرن الحالي – لوجدنا أنها لا تزال تتمتع بمكانتها الأثيرة في قاعات العزف وفي أجهزة الإعلام من سينما وراديو وتليفزيون ، بل إن الشّكل السِّيمفونيَّ استطاع أن يصل إلى حضارات في الشَّرق لم تعرفه من قبل ، وأثبت قدرته على احتواء الألحان والمَقامات التي لم تكن تَخطِر على بال رواده الأوائل . فمثلاً في مصر استخدمه يوسف جريس وأبو بكر خيرت وكامل صليب وعزيز الشَّوّان في

صياغة ألحان وأنغام نابعة من التُّراث الشَّعبي المصري ؛ مما أتاح الفرصة للعالم الخارجي أن يستمع إليها ويتذوقها . فقد أثبت الشَّكل السِّيمفوني - على مر تاريخه - قدرته على تجسيد وجدان الأمم والانفعالات القومية ، كما أكد قدرته على لمس الأحاسيس الذَّاتية للفرد الواحد .

ومهما طرأت تطورات على شكل السِّيمفونية ومضمونها - فإنها أصبحت تملك في داخلها روحًا أو جوهرًا قد يصعب تحديدُه وتعريفه ، لكن من السَّهل - حتى على المستمع العادي - أن يشعر به . وإذا كانت السِّيمفونيات الحديثة ترفض القوالب التَّقليدية التي تمكِّن المستمعَ من التَّنبؤ باللحن التَّالي ، فإنها بذلك قد جعلت عملية الاستماع أكثر صعوبةً للمستمع غير المتمرس . لكن الجديد - بمرور الوقت - يتحول إلى تقليدي وهكذا . وبصفة عامة فإن كل هذه التَّطورات أثبتت قدرة السِّيمفونية على الصُّمود لاختبار الزمن ؛ فهي تملك من الوحدة العضوية والشَّخصية المتميزة ما يساعدها على استيعاب التَّطورات المتتابعة ، دون أن تنجرف في تيارات الأشكال الموسيقية الأخرى .

الفصل السادس
الكونشيرتو

الكونشيرتو شكل موسيقيّ يكتب لآلة موسيقية منفردة تعزف في تضاد مع الأوركسترا بأكمله . وغالبًا ما يكون في ثلاث حركات وله مبادئ محددة في البناء الموسيقي نادرًا ما يتغاضى عنها كُتاب الكونشيرتو ، وهي المبادئ التي بلورها موزارت باعتباره الرَّائدَ الكلاسيكي لهذا الشَّكل الموسيقي . وقبل موزارت كان اصطلاح الكونشيرتو يطلق على عمل أوركسترالي في عدة حركات سواء أكان يحتوي على آلة منفردة أم لا ، وخير دليل على ذلك « كونشيرتو براندربرج » لباخ. وأحيانًا يحلو للمؤلفين الموسيقيين استخدامُ اصطلاح الكونشيرتو لأسباب خاصة بهم ولا تخضع لمعايير شكلية معينة ، فهناك « الكونشيرتو الإيطالي » لباخ، فعلى الرَّغم من أنه كتب لعازف منفرد فإنه يعتمد أساسًا على التَّضاد الآلي بين مَقامين في آلة الهاربسيكورد ، وهناك « كونشيرتو للأوركسترا » الذي كتبه بيلا بارتوك وأطلق عليه هذا الاسم بسبب الوظائف المنفردة التي تشغلها آلات الأوركسترا ، كلٌّ على حدة .

وفي القرنين السّابعَ عشرَ والثّامنَ عشرَ انتشر ما يسمى « بالكونشيرتو الكبير » الذي يعتمد على التَّداخل بين الأغلبية والأقلية من آلات الأوركسترا ، وكان هذا هو الفرق الوحيد بينه وبين الكونشيرتو الحديث الذي يعتمد على عازف منفرد - على أية آلة - في مواجهة باقي عازفي الأوركسترا مجتمعين . وفي القرن الحالي يطلق اصطلاح « الكونشيرتو الكبير » على المؤلفات الحديثة التي سارت على نهج

نماذج القرنين السّابعَ عشرَ والثّامن عشرَ ، وذلك على الرَّغم من أن كونشيرتو بلوخ الكبير رقم ١ - مثلاً - كتب لعازف البيانو المنفرد فقط ولم يكتب لأقلية من الآلات كما كان يحدث من قبل . وكانت حركة الكلاسيكية الحديثة التي شاعت في العشرينيات من هذا القرن قد تبنَّت منهج « الكونشيرتو الكبير » ، وتجنب الحشد الضخم للآلات العازفة ، والابتعاد عن الإسراف في إثارة العواطف . ولذلك نجد سترافنسكي وهايندميث يقتربان من باخ بنفس الدرجة التي يبتعدان بها عن موزارت . وقد أدى هذا إلى إحياء بعض تقاليد عصر الباروك التي تعتمد على البناء الموسيقي الزّاخر بالزَّخرفة والضَّخامة والتَّعقيد ، وهي الخصائص التي تبرز في بعض أعمال مونتڤيردي و بورسيل و باخ . غير أنه من الصَّعب تطبيق هذا المفهوم على عصر موسيقيّ بعينه .

وفي الواقع فإن تشكيل « الكونشيرتو الكبير » يعتمد إلى حد كبير على شكل « الفوجة » التي كانت سائدة قبل القرن التّاسعَ عشرَ ، والتي اعتمدت على إرسال جملة موسيقية ، يلاحقها تَكرارٌ لنفس الجملة بعد قليل من صوت آخر ومن مَقام آخر مع استمرار الجملة الأولى ، ثم تُلاحقها الجملة نفسها من صوت آخر مختلف وهكذا . وكان اختيار المؤلف الموسيقي للأقلية من الآلات التي تتعارض مع الأغلبية ، يعتمد على مدى شعبية هذه الآلات عند الجمهور . ويتكون « الكونشيرتو الكبير » بصفة عامة من ثلاث حركات أو أكثر ، وقد أرسى تقاليده كلٌّ من هاندل وباخ الذي ألف ستة من « الكونشيرتو الكبير » تحت عنوان « براندبرج » ، وقدم استخدامًا جديدًا ومختلفًا للأقلية القائدة من الآلات في كل كونشيرتو على حدة . والعجيب أن النَّسيج الكونترابنطي الذي صنعت منه هذه الأعمال يوحي للمستمع بالقوة والحيوية والانطلاق ، ذلك أن الحركة الدّاخلية للأجزاء المنفصلة تشع بخاصية القوة المادية المتناسقة ، كما لو كانت كل

آلة تقوم بوظيفتها على خير وجه .

وفي القرن التّاسعَ عشرَ هجر المؤلفون صيغة « الكونشيرتو الكبير » إلى الكونشيرتو الحديث ، الذي يعتمد على عازف منفرد في مواجهة الأوركسترا كله ، ومع ذلك يعد الكونشيرتو الحديث امتدادًا طبيعيا للكونشيرتو الكبير ، بدليل أن « الكونشيرتو الكبير » عاد إلى المسرح مرة أخرى في القرن الحالي كما نجد في « الكونشيرتو الكبير » المشهور لإيرنست بلوخ ؛ ولذلك فإن الكونشيرتو - بصفة عامة - من الأشكال الموسيقية التي حافظت على كيانها الأصلي إلى حد كبير ، برغم كل الاجتهادات التي بذلت في مجاله ، من أجل تطويره حتى يُجاري روح العصور المختلفة التي مر بها وأثبت فيها أصالته وقدرته على الاستمرار والتّجدد .

والكونشيرتو - بصفة عامة - يمثل أعلى درجات الوعي الموسيقي بالكتابة لآلة واحدة . وعلى الرَّغم من أنه يتحتم على المؤلف الموسيقي أن يدرس كل إمكانات هذه الآلة وطبيعتها الخاصة ، فإنه يضع في اعتباره أيضًا كل الآلات المشتركة في الأوركسترا السّيمفوني والتي تصاحب الآلة الرئيسية . هنا تكمن أيضًا براعة العازف المنفرد الذي يقوم بدور البطولة بالنِّسبة لباقي أعضاء الأوركسترا . فإذا استمعنا إلى كونشيرتو للبيانو ، مثلاً ، فسنجد أن أسلوب العازف على البيانو يمكن أن يختلف - نوعًا ما - عن المدوّنة الموسيقية كما كتبت بالنّص ، ذلك أن درجة إجادة العزف تختلف من شخص لآخر لأن الموهبة تلعب دورًا كبيرًا في هذا المجال ، لدرجة أن العازفين المنفردين الذين حققوا خطوات كبيرة نحو الكمال ، وحازوا إعجاب أكبر عدد ممكن من المتذوقين ، لا يَزيدون في عددهم على أصابع اليد الواحدة . وإذا كانت براعة العازف المنفرد تؤثر في الصِّيغة النِّهائية التي يصل بها الكونشيرتو إلى أسماع الجمهور ، فإن هذه البراعة تلتزم التزامًا حرفيا بالمدوّنة

الموسيقية في أعمال الكونشيرتو العظيمة ؛ مثلما نجد في كونشيرتات البيانو لبيتهوڤن وبرامز . فكل من العازف المنفرد والأوركسترا يقومان بدور يقترب من التّساوي والتّعادل ؛ فدور الأوركسترا لا يقتصر على المصاحبة بل يتعداها إلى المشاركة الفعلية والتّفاعل العضوي ، بحيث يطور المادة الموسيقية التي يؤديها العازف المنفرد ويدفع بها خطوات إلى الأمام .

وقد كتبت الكونشيرتات لكل الآلات الموسيقية المعروفة ، سواء لمجموعة معينة للآلات كما في « الكونشيرتو الكبير » ، أو لآلة واحدة كما في « الكونشيرتو الحديث » . والكونشيرتو من الأشكال الموسيقية التي تحظى بشعبية كبيرة وجاذبية شديدة بالنّسبة لرواد صالات العزف الذين يحبون متابعة براعة العازف المنفرد بصفة خاصة . وإذا كان الكونشيرتو التّقليدي ينقسم إلى ثلاث حركات ، فليس معنى هذا أن هذا التّقسيم مفروض على كل المؤلفين ، وخاصّةً أن هذه الحركات الثّلاث تبدو في معظم الأحيان منفصلةً عن بعضها بعضًا . فهناك من المؤلفين من يكتب الكونشيرتو كما لو كان من حركة واحدة فقط ، وهناك من يُدمج حركتين معًا بدون فاصل مثلما فعل بيتهوڤن في كونشيرتو البيانو من مقام G كبير .

وعادةً ما يبدأ الأوركسترا بعزف ما يسمى بالمقدمة الصغيرة التي تشارك فيها كل الآلات ، وأحيانًا يشارك العازف المنفرد في مثل هذه المقدمة الجماعية حتى يبرز بطريقة طبيعية عندما تصمت آلات الأوركسترا وتفسح له المجال ليؤدي دوره . وثمة أقسام أو أجزاء في أثناء عزف الكونشيرتو تشبه هذه المقدمة الجماعية إلى حد كبير ، مهمتها تقديم مادة جديدة لدفع حركة الكونشيرتو إلى الأمام ، وفي الوقت نفسه تمنح العازف المنفرد فرصة يستعيد فيها أنفاسه وحيويته استعدادًا لمواصلة العزف مرة أخرى .

ومن الطّبيعي أن تستعرض الآلة المنفردة إمكاناتها في أثناء عزف الكونشيرتو

بدون مصاحبة الآلات الأخرى ، وهذا القسم يسمى cadenza وهذه الكادينزا أو « المحيط » الموسيقي هي بمثابة الاختبار الحقيقي لبراعة العازف ، لأنه في تلك اللحظات يكون محط أسماع الجميع . وعادة تأتي هذه الكادينزا في نهاية الحركة الأولى أو الثّانية ، وأحيانًا في نهاية الاثنتين ، وأحيانًا يسمح للعازف بتقديم عزفه المميز لهذه الكادينزا إذا كان يرغب في إبراز موهبته المنفردة ، لدرجة أنه يمكنه الارتجال بشرط أن لا يخرج عن موضوع الكونشيرتو وتنويعاته الموجودة والممكنة. وعندما يرتجل العازف المنفرد شتى صنوف استعراض براعته وإمكانات آلته ؛ فإنه بذلك يقترب من نمط التّقاسيم والليالي في الموسيقى العربية . وعلى أية حال فقد أصر مؤلفون كثيرون على كتابة العزف المنفرد بأنفسهم ، وأحيانًا تركوا هذه المهمة لأصدقائهم ، إذ إنهم لا يثقون كثيرًا بالعازفين عندما يتحولون إلى مؤلفين في لحظات ارتجالهم .

ويشبه الكونشيرتو السُّوناتا إلى حد كبير ، وذلك عندما تكتب لآلتين تقومان بالحوار المتبادل فيما بينهما . وإذا كان الواقع يؤكد لنا أن السُّوناتا تكتب لآلة واحدة فقط ، فإنها – مع ذلك – تقوم بالحوار مع نفسها ، وتقدم كل الإجابات عن الأسئلة التي توجهها إلى نفسها ، وذلك بنفس أسلوب بعض فناني كوميديا الفودفيل . وهذا الحوار يتجلى في الكونشيرتو بين الآلة المنفردة والآلات الأخرى المكونة للأوركسترا . وبدون هذا الحوار لا يمكن للكونشيرتو أن يكتسب ديناميكيته المتطورة ، ذلك أن الحوار يشبه الصراع الدّرامي في المسرحية ، فهو يُحدث التّفاعل ، ويُحدد الأدوار والوظائف ، ويُشكل البناء العام للكونشيرتو ، ويمنحه شخصيته المميزة . ويتوقف نجاح المؤلف على مدى قدرته على إدارة هذا الحوار الذي يُكسِب الكونشيرتو حيويته المتدفقة التي تربط بينه وبين المستمع منذ أول لحظة حتى آخر لحظة في العزف .

الباب الرابع
السينما

الفصل الأول
السِّنما

السِّينما من الفنون الحديثة التي أثارت جدلاً واسعًا سواءٌ بين العاملين في حقلها أو حول تعريفها تعريفًا جامعًا مانعًا . فهي تكاد تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل ، ففيها فنُّ القصة ، والدِّراما ، والإخراج ، والتَّمثيل ، والمؤثرات الصَّوتية والضَّوئية ، والفنون التَّشكيلية ، والموسيقى ، والرَّقص . . إلخ . هذا من النّاحية الفنية ، أمّا على المستوى الصِّناعي والتِّجاري فهي تخضع للممولين والمنتجين والموزعين الذين يرون في العائد الاقتصادي والرِّبح الكبير أهمَّ هدف لهم ، ولهم العذر في ذلك ، لأن رأسمالهم خاضع لتقلبات السُّوق ، ولذلك فهم يريدون إخضاع الفيلم لكل متطلبات السُّوق . ونظرًا لاشتراك أكثرَ من فريق في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود ابتداءً بصاحب القصة وكاتب السِّناريو وانتهاءً بالموزع وصاحب دار العرض - فإن كل فريق أصبح ينظر إلى السِّينما من وجهة نظره الخاصة . فالبعض يعتبرها فنا خالصًا لا بد أن يخضع لمواصفات الخَلق الفني ، والبعض الآخر يرى فيها صناعة وتجارة على مستوى الأرباح والخسائر ، والمُنصرِف والعائد ، وهناك مجموعة تعتبرها فنا لا بد أن يساير ظروف الإنتاج التِّجاري ، وهناك مجموعة أخرى تعتقد أن الجانب التِّجاري والصِّناعي لا بد أن

يخضع لحتميات الفن وإلا انتفت صفة الفن عن السِّينما أساسًا . . وهكذا .

وكان التَّطور السَّريع المذهل الذي أحرزته السِّينما سببًا في تصاعد هذا الجدل الواسع ، بل إن التَّطور كان أسرعَ من أية محاولات لتقنينه فنيا ونقديا . وعلى الرُّغم من احتواء السِّينما على كل الفنون التي سبق ذكرها - فإنه من الصَّعب تطبيقُ معايير هذه الفنون على السِّينما . وجمهور السِّينما يدرك بالحس الفطري الاختلافاتِ التي تفرق بين السِّينما وهذه الفنون ، أكثرَ من اقتناعه بأوجُه التَّشابه فيما بينهما . ولعل هذه الاختلافاتِ هي التي احتفظت للسِّينما باستقلالها كفن متميز ، فهي تستغل أيَّ فن لأهدافها الخاصة بها ، إذ إن هذه الفنون مجرد وسائلَ لغايات أكثرَ انتشاراً وشعبية ، نظراً للجماهيرية الضَّخمة التي تتمتع بها السِّينما ، والتي لم يسبق لأيِّ فن الحصولُ على مثلها .

فالفيلم الرِّوائي يشبه الرِّواية والمسرحية في اعتماده على شخصيات وحَبكة ، ويشبه مخرج الفيلم كاتبَ الرِّواية في قدرته على تغيير المنظر في لحظة من الزَّمن ، لكن المخرج يغير المنظر دون حاجة إلى تفسير مثل هذا التَّغيير ؛ لأن المتفرج يعي في لحظة واحدة سبب التَّغيير . أمَّا الرِّوائي الذي يتبع هذا المنهج بنفس السُّرعة فإن القارئ قد يضل طريقه إذا لم يكن في يقظته الكاملة . وهذا هو السِّرُّ في عدم شعبية روايات جوزيف كونراد وجون دوس باسوس برغم الدِّقة الفنية التي كتبت بها ، ذلك أنها تحتاج قارئًا من نوعية معينة وإدراك حاد .

أمَّا السِّينما فتوفر على المتفرج كل هذا العناء لأن الصُّور المتتابعة تتعامل مع العين أكثرَ من تعاملها مع الخيال . هنا تكمن قدرة السِّينما على التَّلاعب الحُر بقوانين الزَّمان والمكان ، ذلك التَّلاعب الذي يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها .

فمن خلال « القطع » يستطيع المخرج أن يختار الصُّورة التي تتمشى مع السِّياق الفيلمي الذي وضعه في ذهنه مسبقًا ، وهذا الاختيار لا تحده أية اعتبارات زمانية أو مكانية ، ومن ثم يتحول مضمون الفيلم ومادتُه إلى عالم مادي قائم بذاته وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد ، فالمخرج يختار منه المناظر والأصواتَ التي تخدم فكرته الرئيسية ، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية بحيث يؤدي التَّابعُ بين الصُّورة والصُّورةِ التي تليها إلى خَلق معنًى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة على حدة من مكونات مرئية .

والشَّيء الغريب أن كثيرًا من السِّينمائيين لا يزال يتهيب حتى الآن استخدام كل إمكانات القطع في بناء فيلمه ، ولا يزال يحاول التَّوفيق بين وسائل التَّعبير في المسرح وتلك التي تستخدمها الشّاشة ، ناسيًا أن الشَّخصية الفنية المميزة للفن السينمائي تكمن في فن « القطع » . بل إن الأفلام التي رسخت جماليات السينما وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية والعلامات البارزة في الطَّريق الذي شقته السينما - اعتمدت أساسًا على استخدام الإمكانات اللانهائية التي يقدمها فن القطع أو التَّوليف أو المونتاج ، مثل فيلم « بوتيمكين » للرُّوسي العظيم س . م . إيزنشتاين ، وفيلم « فوق الاحتمال » للمخرج الأمريكي الرائد د . و . جريفيث ، وغير ذلك من التُّحف الرّائدة في مجال صناعة السِّينما . فعلى الرَّغم من مرور أكثر من نصف قرن على هذه الأفلام - فإنها لا تزال تتمتع بنفس القوة والحيوية والأصالة الفنية ؛ لاحتوائها على الطّاقة الانفعالية والإبداع الفكري الذي يُتيحه القطع .

وعلى الرَّغم من أن معظم الأفلام التِّجارية الهزيلة لا يزال خاضعًا لقيود المسرح التقليدية ، فإن هناك أفلامًا حازت نجاحًا تجاريا ضخمًا بسبب استخدامها

الذكي لفن القطع ، الذي يسعى إلى كل طبقات المتفرجين وليس فقط إلى جمهور الصَّفوة . ففي أمريكا مثلاً نجح ماك سينيت وتشارلي تشابلن وباستر كيتون في تقديم الفيلم الشَّعبي على أسس جمالية باهرة . وكان تشابلن يرى أن الفن العظيم هو الفنُّ الذي يستطيع الوصولَ إلى أكبر عدد ممكن من المتذوقين . فليس هناك فن للشَّعب وآخَرُ للصَّفوة ، فالفن الرّاقي يستطيع بطبيعته أن يجتاح في طريقه كل السُّدود السِّياسية والاجتماعية والاقتصادية المفتعلة ، بل إن هذا الفنَّ يستطيع أن يتعامل مع الإنسان النّاضج والطِّفل الحَدَث في لحظة واحدة وإن اختلفت أصداء التَّعامل .

وبالإضافة إلى قدرة الفيلم على تحدي قوانين الزَّمان والمكان ، فإن في استطاعته تجسيدَ الواقع بأسلوب لا يتأتى لأيِّ فن آخر . وقد أدرك النُّقّاد هذه الخاصية منذ نشأة فن السِّينما ، عندما قال ناقد جريدة « النيويورك تايمز » بعد مشاهدته لأول عرض سينمائي في عام ١٨٩٦ ، إنه يجمع بين الواقع بأسلوب مدهش والمتعةِ بأسلوب مبهر . وهذه الواقعية الفنية هي التي دفعت بالفيلم بعيداً عن وسائل المسرح وغاياته ، وأصبح الفيلم يملك عالمًا خاصا به . لكن هذا أدى إلى القوالب النَّمطية التي قيدت أداء الممثلين ، في حين أن ممثلي المسرح يمتلكون فرصًا أفضل في إبراز مَلَكاتهم ، كذلك فإن الملابس والمكياج والأزياء المبهرة بدت مفتعلة إلى حدٍّ كبير في المناظر المقربة واللَّقطات الكبيرة ، وحلت محلَّ البراعة في الأداء التَّمثيلي ، القدرةُ على خلق شخصية نمطية يشتهر بها الممثل ويُقبل عليها الجمهور ، وتتكرر من فيلم لآخَر .

والخلفية الوصفية في المسرح عبارة عن ستائر ومناظر توحي بمضمون ما يقدَّم على المنصة ، ولا يحاول أحد خداع الآخرين بأنها شيء غير السَّتائر والمناظر غير

الطَّبيعية . لكن أجهزة السِّينما تستطيع أن تقدِّم الخلفيات الوصفية كما هي ، بل إن الممثلين يتحركون أمامها بالفعل ، مما يجعل المتفرجين ينتقلون إليها بدورهم عندما يُشاهدونها على الشَّاشة . وهذه الواقعية الطَّبيعية التي لا تُبارى في أسلوبها ، قد منحت الشّاشة قوتها الملحوظة َ في تسجيل الذَّوق المعاصر ، وتقديمِهِ للجمهور في أي وقت بعد ذلك . بل إن معظم أفكار الأفلام مستمدةٌ من الحياة المعاصرة ، وتتعامل معها بطريقة أو بأخرى وهي تعيد تقديم التَّجارب التي يمر بها المتفرجون في حياتهم اليومية ، أو تعبر عن آمالهم العريضة في مستقبل أفضل . ولا شك أن الفيلم يصل إلى قمة إبداعه عندما يجمع بين الإتقان الفني والنَّجاحَ الجماهيري ؛ إذ إن معنى هذا أن الشَّكل الفنيَّ استطاع أن يربط الجمهور العريض بالمضمون الفكري في وَحْدةٍ عضوية ، تحول الفيلم إلى قطعة من وجدان الجمهور وتراث الأجيال .

وإذا كان الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته - فإنه يملك القدرة نفسَها على بلوغ أبعد آفاق الخيال ، كما نجد في أفلام الكارتون التي بلغت قمتها في الإبداع الخيالي على يَدَيْ وولت ديزني . فالمتفرج يشاهد بعينيه على الشّاشة ما قد لا يصل إليه في أحلامه وأوهامه ؛ فهو يرى بالفعل البِساط السِّحري طائرًا محلقًا فوق مدن الشَّرق القديم ، في حين تدب الحياة في الكائنات التي لم نسمع عنها إلا في الأساطير مثل ميكي ماوس والأقزام السَّبعة ، وتتحرك أمامنا عجائب الطَّبيعة مثل العجائز البالغين من العمر ألفَ عام ، والعمالقة في مواجهة الأقزام . . إلخ . كذلك فإن المعاني المجردة يمكن أن تتحول إلى شخصيات متجسدة ، والأصوات إلى أشكال ملموسة . وبهذا يمكن للفيلم أن يحيل العجائب إلى وقائع ، وأن يسجل الواقعَ الرَّاهن ويجعل منه جزءًا من

الوجدان الإنساني على مر العصور .

هذه كلُّها إمكانات غير محدودة لصياغة الطَّبيعة وإعادة تشكيلها ، إمكاناتٌ يملكها الفن السِّينمائي بصرف النَّظر عن مسألة ما تصوره الكاميرا ؛ أي الأشياء والأحداث والأوضاع التي يختارها الفنان السِّينمائي ، وكيف يتحرك الممثلون وهكذا . . إن الفنان السِّينمائي يختار منظرًا خاصا يرغب في تصويره ، وفي داخل هذا المنظر يستطيع أن يترك أشياءَ أو يخفيها أو يجعلها بارزة ، ومع ذلك لا يتدخل في الواقع لمجرد تغييره ، بل يخضع هذا التَّغيير لمعايير فنية محددة ، بحيث تتراوح درجات التَّغيير بين الحد الأدنى والأقصى حسبما يتطلب الفيلم . إنه يستطيع أن يَزيد حجم الأشياء أو ينقصه ، ويستطيع أن يجعل الأشياء الصغيرة أكبر من الأشياء الكبيرة والعكس ، وهو يستطيع أن يصنع الأشياء المنفصلة تمامًا في المكان والزَّمان بعضها جنب بعض أو وراء بعض أو خلال بعض ، وهو يستطيع أن يلتقط ما هو هام مَهما يكن صغيرًا أو غير بارز ، وهكذا يجعل الجزء يمثل الكل . وهو يستطيع أن يُرقد الشَّيءَ المستقيم ويُقيم الرّاقد ، ويستطيع أن يحرك السّاكن ويوقف المتحرك . إنه يحذف مناطق بأكملها من الإدراك الحسي ، ومن ثم يبرز مناطق أخرى إلى أعلى درجة ، ويجعلها بعبقريته تحل مكان تلك التي فقدت . إنه يستطيع أن يجعل الأبكم الصّامت يتكلم ومن ثم يغير مجال الصَّوت .

ويوضح رودولف آرنهايم في كتابه « الفيلم كفَنٍّ » أن الفنان السِّينمائي يعرض العالم لا كما يبدو موضوعيا فحسب بل ذاتيا أيضًا . إنه يخلق عوالم راقصة جديدة يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء ويشوهها ، يؤخرها أو يعجلها . إنه يُبرز إلى الوجود عوالم سحرية حيث تختفي

قوة الجاذبية ، وتحرك القوى الغريبة الأشياء غير المتحركة ، وتعود الأشياء المكسورة سليمة . إنه يُنشئ قناطر رمزية بين الأحداث والأشياء ، بين المواقف والشّخصيات التي لم يكن بينها صلة في الواقع . إنه يُدخل في تكوين الطّبيعة أشباحًا مرتجفة مفككة الأجسام وأماكن ملموسة . إنه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها إلى حجارة . إنه يبعث نسيم الحياة في الحجر ويمنحه الحركة . إنه يخلق من المكان غير المنظّم وغير المحدد صورًا جميلة الشّكل عميقة الدلالة ، ذاتية ومعقدة مثلما يحدث في الفن التّشكيلي .

ولا بد من الاعتراف بأن أكثر مخرجي الأفلام لا يستخدمون الوسائل الفنية التي في متناولهم بكثير من الجدة . إنهم لا يُنتجون أعمالاً فنية وإنما يروون للنّاس قصصًا ، فهم والمتفرجون لا يُعنَوْن بالشّكل بل المضمون . وبرغم هذا فهناك الكثير من الأمثلة تظهر أن الفيلم قادر على أشياءَ أفضل . وربما كانت لا توجد أعمال فنية من الدّرجة الأولى كاملة منسقة على درجة عالية من الصّقل ؛ فإن الفن السّينمائي لا يزال صغيرًا جدًا لم يصل إلى ذلك بعد . إنه لا يزال إلى حد كبير في المرحلة التّجريبية ، ولكن هناك مع ذلك عدد كافٍ من الأفلام يُظهر الفن النّاضج الأصيل مما يوضح ما يمكن عمله ، ولا يزال في بطن الغيب ولم ينكشف بعد .

الفصل الثاني
الإخراج السِّينمائي

الإخراج السِّينمائي عملية فنية وإدارية شامِلة ، لأنها تبدأ من السِّيناريو الذي يتم إعدادُه للتَّصويرْ ، ثم كل عمليات التَّحضير وتقدير الميزانية ، وغير ذلك من الاستعدادات الأولية والضَّرورية لبدء التَّنفيذ على أساس علمي وفني سليم . ويليها مرحلةُ التَّنفيذ بما تحتوي عليه من تمثيل وتصوير وديكور وإضاءة وصوت وملابس ، ثم مرحلةُ التَّشطيب التي تشمل التَّحميض والمونتاج والمكياج ، حتى يصبحَ الفيلم صالحًا للعرض . وقد يجمع المخرج بين الإخراج والإنتاج أو السيناريو أو التصوير أو المونتاج ، لكنه بصفة عامة يجب أن يكون واعيًا بكل عناصر إنتاج الفيلم ومتفاعلاً معها تفاعُلاً إيجابيا .

ومن الواضِح أن الإخراج السِّينمائي مهمة شاقَّة ومتشعبة ومعقدة ، تحتاج إلى صبر ودأب وجَلد وجَهد متواصِل لا يتأتَّى إلا لعاشقها ، هذا بالإضافة - طبعًا - إلى دراية شاملة وخبرة عميقة بكل تقنيات هذا الفن التي لا تتجلَّى إلا من خلال المواهب والقدرات التي تصل إلى حَدِّ العبقريات . فالإخراج السِّينمائي هو في حقيقته بُوتقة تنصهر فيها كل عناصر الإدارة والقيادة والخبرة والعلم والفن ، بحيث يتم التَّفاعل على أفضل وجه بين الوَحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والأجهزة والمُعَدّات على اختلاف أنواعها . وكلما كان الفريق القائم على إنتاج الفيلم متفاهمًا ومتناغمًا ، كان الفيلم في شكله النِّهائي تجسيدًا حيا لهذا التناغم

الذي يعد علامة مميزة لكل المخرجين الكبار .

فالمُخرج هو المسئول الأول عن مراحل إبداع الفيلم ، منذ خطوات السِّناريو الأولى حتى عرضه على الشّاشة . وهي مسئولية إبداعية فنية خَلاقة ، كما هي مسئولية إدارية وتنظيمية وتجارية . وتُحتِّم عليه المسئوليةُ الأولى أن يقوم بدور البُوصلة لكل العاملين في الفيلم ، وذلك من خلال دراسته لكل العناصر الفنية ، وفكره ، ومنظوره ، وحسه الفني ، وإحساسه الشَّخصي ؛ ولذلك فهو المَرجِع في كل كبيرة وصغيرة ، وإن كان على استعداد ليستنير بآراء العاملين معه ، كلٌّ في مجال خبرته وتخصصه .

أمّا المسئولية الأخرى فتُحتِّم على المُخرج أن يقوم بدور المدير الفني لجميع الفنانين والفنيين العاملين معه في الفيلم . فلا بد أن يتعاملوا معه جميعًا بطريقة مباشِرة ، ولا بد من وضع توجيهاته بل وأوامِره موضع التَّنفيذ ؛ إذ إن كل فنان وفني في الفيلم يتحرك في نطاق تخصصه الذي لا بد أن يتفاعل مع مختلِف التَّخصصات الأخرى ، وهذا التَّفاعل لا يمكن أن يتم إلا من خلال المُخرج ، الذي يملك ما يمكن أن يسمَّى بنظرة الطّائر الذي ينظر من أعلى الشجرة ؛ فيرى كل الأشياء والعَلاقات التي تربط فيما بينها ، أمّا الطُّيور المنهمكة في الْتِقاط رزقها بين العشب على الأرض فلا ترى أبعدَ من ذلك .

قد يعجب كاتب السيناريو ببعض المَشاهد فيركز عليها ، في حين يجد المخرج فيها مجرد إطناب أو تطويل لا لُزومَ له من خلال نظرته العامة للفيلم برمَّته ، وما ينطبق على كاتب السِّناريو ينطبق أيضًا على الممثلين ، ومدير التصوير ، ومهندس الصَّوت ، ومهندس المناظر ، وخبير المونتاج والمكياج . . . إلخ .

فالمخرج هو المايسترو الذي يقود الفرقة السِّينمائية التي تقوم بعزف الفيلم ، إذا جاز لنا هذا التَّعبير ، والعلاقة بين أعضاء الفرقة لا يمكن أن تصحَّ وتستقيم إلا من خلال المخرج ؛ فهو يقوم بقيادة الممثلين وتدريبهم على أدوارهم ، ويتولَّى الإشراف على التَّصوير ، ويحدد كل لقطة من اللَّقطات ، ويشارك في المونتاج ، وخاصة أن كثيرًا من كبار المخرجين بدءوا حياتهم السِّينمائية من غرفة المونتاج .

وبذلك يمكن القول بأن المخرج هو المسئول الأول والأخير عن تحويل القصة والسِّيناريو والحوار إلى صورة متحركة وصوتٍ داخل سياقٍ له مضمون فكري وشكلٌ فنيٌّ متكامل . من هنا تبرز أهمية العلاقات الإنسانية الحميمة ، والتَّفاهم المتبادل بين المخرج والعاملين معه في الفيلم ، حتى ينطلق الجميع من منظور متناغم نحو هدف محدد هو إنتاج الفيلم الناضج ، الذي يحترم عقل الجمهور الذي بدوره لا بد أن يرَحِّب به . ولذلك إذا كان كُلُّ متخصص هو قائدًا في مجاله ، وإذا كان المنتج أو مدير الإنتاج هو القائد العام - فإن المخرج هو القائد الأعلى الذي يملك النظرة الاستراتيجية التي تؤهله لإصدار الأمر الاستراتيجي الذي يتحتم على كلٍّ تنفيذُه في مجال تخصصه .

ولا شك أن الإعداد الجيد للفيلم في مراحله الأولى التي تتمثل في السيناريو، والاختيار المناسب للممثلين وتدريبهم ، والفنيين الذين يملكون كفاءاتٍ وقدرات تُناسب نوعية الفيلم ، من شأنه أن يسهل مهمة التنفيذ إلى أقصى حدٍّ ممكن سواءٌ على مستوى اللَّقطة أو المشهد أو الفيلم كلِّه بصفة عامة . فعندما ينتهي المخرج من إعداد الكاميرا في الوضع الصَّحيح ، وعندما ينتهي من تصميم تحركات الممثلين أو الكاميرا - يُصبح التَّصوير مهمة يسيرة ، ذلك أن التَّصوير الفعلي يستغرق من المخرج أقل وقت وجهد ممكن إذا ما قورن بالإعداد والتَّجهيز . ففي المرحلة التّالية

تتلخص مهمته في التأكد من أن كل شيء يسير طبقًا للخطة الموضوعة ، عندما يُعطي الإشارة للمصور والممثلين بالبدء وحتى يعطي إشارة الانتهاء .

وعلى مستوى التَّجهيز أو التَّنفيذ ، فإنه يجب أن يتأكد من أن كل لقطة في الفيلم منسجمةٌ مع باقي اللَّقطات التي تضاف إليها ، سواءٌ في الإضاءة ، أو الحركة ، أو المادة المصورة ؛ ذلك أن سياق الفيلم هو مسئوليته الأساسية ، لأنه الوحيد الذي يملك الوعي الشّامل بكل جزئياته . وأهم مشكلات السِّياق أن المُشاهد يرى اللَّقطات متسلسلة على الشّاشة ، في حين أن تصويرها يتم ، في الغالب ، في فترات وأماكن متباعدة ومتباينة . فهو في حاجة إلى ظروف إضاءة متماثلة إذا أراد الحصول على لقطتين متشابهتين في الكثافة . وعندما تتغير درجات الضَّوء ، وهو أمر لا بد من حدوثه في المناظر الخارجية ، يستطيع المصور بتوجيه من المخرج أن يعالج هذا ، إلى حدٍّ ما ، عن طريق تغيير درجات التَّعريض. كذلك فإن مشكلة استمرار الحركة في سياق اللَّقطات من أهم المشكلات التي يتحتم على المخرج حلُّها ، فمثلاً إذا تم الْتِقاط المناظر جانبيا في نظامها الصَّحيح ؛ فإنه يتحتم على الممثل إذا خرج من الجانب الأيمن للكادر في المشهد ، أن يدخل في المشهد التّالي من الجانب الأيسر للكادر ، لأنه إذا لم يتم هذا فإن الجمهور لا بد أن يشعر بعد لصق اللقطتين بأن الممثل يتراجع إلى الوراء مرة أخرى .

ومشكلة تسلسُل الحركة أنها قد تؤدي ، في كثير من الأحيان ، إلى « تخطي لقطة للقطة أخرى » ، وهو ما يحدث في حالة استمرار حركة من لقطة إلى أخرى إلى ثالثة . فمثلاً إذا كانت هناك ثلاث لقطات ، تتطلب الأولى والثالثة منها وضعًا موحدًا من الكاميرا ، فإن من الملائم - حفاظًا على التَّسلسل - تصويرَ الحركة كلها كلقطة واحدة ، وتتبقى بذلك اللَّقطة الثّانية أو الوسطى التي تحتم أن

يحافظ الممثلون فيها على السُّرعة السابقة نفسها ، فإذا كانت هذه اللَّقطة أو المنظر متوسطًا قبل لقطة متوسطة وبعد لقطة متوسطة ، فإنه يتحتم على المونتير أن يستبدل باللقطة الوسطى لقطة كبيرة . كذلك فإن تعدي لقطة للقطة أخرى يتيح له الفرصة ليقرر متى يقطع . وهكذا تتاح له فرصة أفضل لكي يحافظ على حركة مستمرة دون توقف .

هناك أيضًا مشكلة المادة المصورة التي يتحتم على المخرج أن يضعها في اعتباره دائمًا . فمثلاً عندما يقوم بتصوير لقطات في مكان واحد أو في ديكور داخلي واحد ، ولكن في مناسبات مختلفة ، فلا بد أن يتأكد من استمرار وضع الأثاث ، والزَّخارف ، والصُّور المعلقة على الحائط . . إلخ ، وذلك من خلال قائمة تسجلها وتحدد أماكنها بدقة . كذلك يجب أن يكون الاكسسوار غير قابل للتَّلف، فالزُّهور الطَّبيعية - مثلاً لا تحافظ على منظرها ، فإذا ذبلت ، فإن هذا يؤثر على مصداقية اللَّقطة .

كذلك يستطيع المخرج أن يتلاعب بالتَّسلسل الجغرافي ، بجَعْل الممثل يترك سيارته ويتجه إلى منزله الذي قد يبعد عن السَّيارة خمسة كيلومترات ، على سبيل المثال ، لكنه يقطعها في ثوانٍ معدودة باعتبار المنزل أمام السَّيارة . وهو ما يسميه الرّائد الرُّوسي الكبير بادوفكين « بالمسافة الفيلمية » التي لا تطابق المسافة الحقيقية على أرض الواقع . ولكن من المستحيل استخدام هذه « المسافة الفيلمية » عندما يستخدم المخرج أماكن يمكن التعرف عليها بسهولة ، أماكن مألوفة لدى الجمهور الكبير الذي يدرك في هذه الحالة المسافات الحقيقية بين المرئيات .

هذا على مستوى الحرفة في وظيفة المخرج ، أمّا على مستوى الفن والإبداع فمهمته تكتسب أبعادًا شخصية مستمدة من ثقافته وموهبته وحِسِّه الفني

وإحساسه الإنساني . فهو لا يقتصر في إبداعه على التَّعليمات الموجودة بالسِّناريو ، لأنه يستخدم خياله ورؤيته ورؤياه ليجسد معاني الكاتب على الشّاشة ، بل وقد يضيف تفسيرات إلى الكاتب ، لكنها تفسيرات لا تصل إلى حد الشَّطَحات ، لأنها تتحرك داخل مثلث من المستحيل تجاوز أضلاعه التي تتمثل في النوع ، والشَّخصية ، والحبكة . فالمخرج لا بد أن يحدد أولاً نوع الفيلم : هل سيكون كوميديا أم تراجيديا أم ميلودراميا أم بوليسيا أم رومانسيا أم خليطًا من نوعين أو أكثر ؟ لأن هذا التَّحديد يمثل بُوصلةً ترشد إلى المسارات والقنوات التي يتحتم على الفيلم شقها ، وبالتّالي تمنحه شخصيته المتميزة التي ستنطبع صورتها النهائية في ذهن الجمهور . فهي ليست فرضًا تعسفيا على الفيلم من خارجه ، بل استلهامٌ لروحه ومضمونه وجوِّه العام ، الذي لا بد أن يستغرقَ المتفرجَ عندما يتحول إلى تجربة سيكولوجية ممتعة . قد ينسى المتفرج القصة أو أحداثها التَّفصيلية ، لكنه لن ينسى الإحساس الذي ترسَّب داخله في أثناء مشاهدة الفيلم ، مهما مر عليه من زمن . إن تحديد نوع الفيلم لا يعني صبه في « خانة » معينة ، بل يعني منحه شخصيته التي تمكِّن الجمهور من التعرف عليه والارتباط به .

أمّا الضِّلع الثاني للمثلث فيتمثل في الشخصية أو الشخصيات التي تتحرك وتمارس الحياة على الشاشة . وهي مرتبطة ارتباطًا عضويا بنوعية الفيلم بحيث تتشكل وتسلك وتفكر وتنفعل طبقًا لمتطلباته . والمخرج الخبير الحسّاس يملك حاسة تمكنه من معرفة صدى شخصياته في نفس المتفرج قبل أن يقدمها ويجعلها تتحرك . وعلى هذا الأساس يحدد هدفه الاستراتيجي : هل يريد أن يُدخِل الحيرة في نفس المتفرج ، أم يريد إضحاكه أو إرشاده أو تنويره أو إدخال الحزن على نفسه ؟ أم يريد المخرج بين هذا وذاك ، خاصة أن الاحتفاظ بالكوميديا

أو الميلودراما من بداية الفيلم حتى نهايته يمكن أن يضايق المتفرج الذي يحتاج إلى بعض التنويع والتغيير ؟ فمثلاً يستخدم شارلي شابلن بعض اللَّحظات الحزينة المؤثرة ، وإخوان ماركس يقدمون مقطوعات موسيقية . وفي فيلم « خروج الرَّجل الغريب الأطوار » يستمتع المتفرج بلحظات من المرح تتخلل السّاعات الأخيرة في حياة المتشرد . لكن مهما كثرت التَّنويعات فإنه من الضَّروري أن يحافظ المخرج على هدفه الأول والأساسي من خلال الضِّلع الأخير للممثل ، وهو الحبكة .

تفترض الحبكة بطبيعتها أن يكون لكل عنصر من عناصر التَّسلسل أو السِّياق وظيفةٌ حيوية في تطوير الأحداث ، وبَلْورة الشَّخصيات ، وتلوين الإيقاع . . إلخ . فالمقطوعات الموسيقية مثلاً – لا تقدَّم على سبيل التطريب الذي يمكن أن يؤدي إلى إهمال الهدف الأول والرَّئيسي من الفيلم ، بل يجب أن تجسد الخط الرئيسي عن طريق المفارقات الدرامية والموسيقية . ذلك أن الحبكة المتقنة هي أداة المخرج في بناء الفيلم بشكل عضوي متميز . فكل عنصر في التسلسل أو السياق لا بد أن يؤدي إلى عنصر تالٍ طبقًا لقانون السبب والنتيجة . بهذا يستطيع المخرج رفض أو لفظ أي عنصر دخيل على السياق ، وكذلك إضافة أو توظيف كل ما من شأنه ترسيخ البناء الكامل للفيلم وتدعيمه .

والمخرج يملك أدواتٍ فنيةٍ عديدة لبَلْورة أضلاع هذا المثلث : النَّوع ، الشَّخصية ، الحبكة ، فهو يستطيع التحكم في زاوية الكاميرا وتغيير أوضاعها طبقًا لمتطلبات المشهد ، ولديه أيضًا عنصر الإيقاع الذي يحدد طول اللَّقطات وسرعة الحركة فيها ، وعنصر الإضاءة سواء أ كانت إضاءة طبيعية أم صناعية ، وعنصر الدِّيكور الذي يتضمن بصفة عامة جميعَ المواد المصورة في الكادر ،

وعنصر الموسيقى التي تسمَّى في العالم العربي تصويرية ، وهذا خطأ لأن وظيفتها لا تقتصر على التَّصوير أو المحاكاة ، وإنما تمتد لتضيف لغة لا تمتلكها العناصر الأخرى في الفيلم ؛ إذ إن كل عنصر له لغة مستقلة تختلف في مفرداتها عن العناصر الأخرى ، لكنها كلها تتحد في النهاية لتشكل منظومة لها أثر كلي ومعنًى متكامل يتمثل في الشَّكل النِّهائي للفيلم .

ويرى المخرج في الأوضاع المتغيرة للكاميرا لغةً غنية بحيث يصعب حَصْرُ مفرداتها التي يمكن أن تغطي كل الآفاق التعبيرية لديه ، سواء بالنِّسبة لتوضيح الحركة وإبراز دلالتها ، أو إثارة قِيَم انفعالية مرتبطة بنوع الفيلم ، أو خلق جوٍّ عامّ يميزه . فمثلاً يقول توني روز في كتابه « كيف تُخرِج فيلمًا » :

« ما عليك إلا أن تتصور الأثر الذي تُحدثه لقطة للبحر مأخوذة من قمة صخرة ، والأثر المختلِف الذي تُحدثه لقطة للبحر مأخوذة من صخرة موازية للماء تكاد الأمواج تندفع داخل عدسة الكاميرا . »

أي أن الكاميرا في أي موضع أو حركة لها تقول شيئًا مختلفًا ، وتثير إحساسًا جديدًا لدى المتفرج . والمخرج القدير يمنح لهذه المفردات دلالاتٍ جديدة دائمًا في كل سياق يدخلها فيه ، إذ إن معانيها غير ثابتة ، بل تَتبدل بتبدُّل مكونات اللَّقطة أو المشهد ، خاصة إذا عرفنا أن الأوضاع المتغيرة للكاميرا تتنوع في ارتباطها بكل عنصر من عناصر الإيقاع، والإضاءة ، والديكور ، والموسيقى. فمثلاً لا بد أن يندمج وضع الكاميرا مع سرعة اللَّقطات ، فكلما كانت الكاميرا بعيدة عن الشَّيء الذي تصوره ، اقتضى الأمر لقطات قليلة تستوعب الحركة المطلوبة ، واقتضى أيضًا أن تستغرق كل لقطة من هذه اللَّقطات وقتًا أطول .

وإذا كان المخرج يريد أن يُشيع جو الهدوء والسَّكينة في مشهد أو مَشاهد معينة ، فإنه يلتقطها عن بُعد وفي فترة طويلة نسبيا من الزَّمن ، كما تنتقل الكاميرا من جزء من المشهد إلى آخر انتقالاً جانبيا حتى تتفادى الانتقال المفاجئ الذي يحدثه القطع . وإذا أراد المخرج أن يجعل الجو أكثر هدوءًا وسكينة فإنه يجعل اللَّقطات تتلاشى وتتشابك من لقطة إلى أخرى . أمّا في مَشاهد العجلة والإلحاح فإنه يستخدم اللقطات الكبيرة ، ويَزيد من سرعة اللَّقطات بحيث يمكن أن تستغرق اللَّقطةُ الواحدة ثانيةً واحدة فقط . ففي مثل هذه اللَّقطات يقترب المتفرج جدًّا من المنظر ، وهو ينقل ناظريه في انفعال ، من جزء من الموضوع إلى جزء آخر ، وبهذا ينقل المخرج الانفعال الذي حدده بأدواته الفنية إلى الجمهور .

وإذا كان المونتير يستطيع أن يتحكم في السُّرعة عن طريق تقصير اللَّقطات بعد تصويرها ، إلا أنه يقوم بهذه المهمة في النهاية ، وهو لا يستطيع أن يخلق السُّرعة من لا شيء ، ولذلك تأتي مهمة المخرج في المقام الأول ؛ لأنه هو الذي يحدد هذه السرعة للمشهد عندما يتصور كل لقطة كما ستظهر ، وعلاقاتها باللَّقطات الأخرى على الشّاشة . وهو ما يُحتم عليه أيضًا أن يجعل سرعة العناصر الحركية في اللَّقطة منسجمةً مع سرعة القطع ، ذلك أن وجود لقطات تتابع بسرعة ، على الرَّغم من خمول حركة الممثلين ، سيجعل هذه اللَّقطات مثيرة للضَّحك .

وإذا كانت زاوية الكاميرا أو الرؤية مرتبطة بالإيقاع ، فإن الديكور مرتبط بالإضاءة ، ذلك لأن الضّوء هو الذي يكشف العناصر التَّصويرية ، ويَزيد من حِدَّتها ، ويمنحها طابَعها المتميز . فالمخرج لا يرى الدِّيكور بصفة خاصة وعناصر المشهد بصفة عامة إلا في ضوء معين ، وهو الذي يساعد الدِّيكور على إثارة روح أو جو معين إلى حدٍّ ما ، مثل طريق من أشجار الجميز أو السَّرو بين حقول

خضراء أو جرداء ، أو ملعب خالٍ لكرة القدم تناثرت على أرضه صفحاتٌ ممزقة من صُحف ، أو شاطئ مزدحم بالمستحمين والمستحمات ، أو مصنع لتقطيع الأخشاب . . . إلخ ؛ فكلها لقطات يمكن أن تُثير الانفعال والتَّفكير ، لكن هذا الانفعال أو التَّفكير متغير في مضمونه وحِدَّته ونوعه طبقًا لنوعية الجرعة التي يريد المخرج توصيلها إلى الجمهور .

ولغة الضَّوء في السينما – كما هي في الفن التَّشكيلي – لغةٌ غنية تستطيع أن تقول ما لا يستطيع الحوار أو حركة الكاميرا أو الإيقاع ، وإن كانت لا تنفصل عن هذه العناصر . فالمنظر الذي يتم تصويره في ضوء الشَّمس السّاطعة بحيث تبرز كل تفاصيله وكأنها أجسام لامعة قائمة بذاتها ، يتغير معناه ، ودلالته وإيحاؤه لو تم تصويره ساعة الغروب ، فلا تظهر منه سوى أجسام داكنة وغامضة ، وقد تكون كئيبة أو مخيفة . ومن الواضح أن المنظر في ضوء الشَّمس السّاطعة يمكن أن يُوحي بالسَّعادة والانطلاق والقوة ، لكنه ساعةَ الغروب يمكن أن يثير مشاعر الحنين والحزن والكآبة .

ومن السَّهل تحديد مفردات الإضاءة الدّاخلية : إضاءة ساطعة للمشاهد المرحة ، وإضاءة خافتة للغموض . . وهكذا . لكن المخرج القدير يضع في اعتباره أن هذه المفردات في لغة الضَّوء تتغير في معناها ودلالتها طبقًا للسِّياق الذي استخدمت فيه ، تمامًا مثل ألفاظ اللغة التي تُكيِّف معناها طبقًا لموضعها في الجملة ، ومن ثَمَّ يمكن أن توحي الإضاءة السّاطعة بالخوف إذا كانت مرتبطة في ذهن الشَّخصية بتجربة سابقة مرت بها . ولذلك إذا اقتصر المخرج على التَّحديد التَّقليدي لمعاني المفردات الضَّوئية ، ولم يسعَ إلى الإبداع والابتكار – فإن مَشاهده تصبح تقليدية ومكررة ومعادة ، في حين أن مفردات الضَّوء

اللانهائية تتيح له قدرات وطاقات تعبيرية لا حدود لها ، خاصة إذا تفاعلت بصورة حية وإيجابية مع مفردات الدِّيكور .

كذلك تلعب الموسيقى دورًا حيويا وعضويا في بناء الفيلم بصفتها لغة فنية أخرى تضيف معانيَ ودلالات وإيماءات وأبعادًا جديدة إلى العناصر الأخرى في الفيلم . وهي لها وظيفة محددة بحيث لا يسمح لها المخرج بأن تفرض طابَعها على المشهد . فمثلاً إذا كان الصَّوت أقوى من الصُّورة المرئية ، فإن هذا يعني وجود خطأ سواء في الصَّوت نفسه أو الصُّورة . وبصفة عامة فإن أثر الموسيقى يبلغ الذُّروة عندما يكون وجودها غير ملحوظ ؛ إذ إن هذا يعني أنها أصبحت ضمن النَّسيج العضوي للمشهد بحيث تلفت النظر إليه وليس إليها ، خاصة وأن الموسيقى السِّينمائية بطبيعتها تؤدي دورًا أكبر من مجرد المصاحبة الموسيقية ، التي تُردِّد أو تكرر بأسلوبها ما يقوله الحوار أو ما يعبر عنه المَشهد ، إذ إنها يمكن أن تتناقض معه تمامًا إذا كان هذا التناقض قادرًا على الإضافة الدِّرامية والبَلْورة الفنية للمشهد .

وقد أدى هذا التَّوظيف الدِّرامي للموسيقى الفيلمية إلى استخدام جملة موسيقية تتردد مراتٍ عديدة ، لاسترجاع الرُّوح نفسها التي سبق إظهارُها على الشّاشة بالصُّور ، بحيث تربط الجملة الموسيقية المتكررة في ذهن المتفرج مشهدين متباعدين ، مما يضيف إلى بناء الفيلم وحدة درامية . ويفضِّل المخرجون عادة الابتعاد عن الموسيقى الكلاسيكية أو المشهورة ، إذ قد يكون لها ارتباطات شخصية في ذهن المتفرج ، وبالتّالي يمكن أن تخلق أجواء متضاربة لا ترتبط بموضوع الفيلم ؛ فتشتت ذهن المتفرج بعيدًا عنه أو تقلل من تركيزه على أحسن الفروض .

إن أدوات الإخراج السِّينمائي كما تتمثل في زاوية الكاميرا أو الرُّؤية ، والإيقاع ، والإضاءة ، والدِّيكور ، والموسيقى - يمكن أن تقدم للمخرج مزيجًا هائلاً من القدرات الدِّرامية والطّاقات التَّعبيرية غير المحدودة . وهي في تجمُّعِها وامتزاجها وتفاعلها تعتبر وسيلة تسعى لتحقيق هدف واحد ، وأيُّ تناقض فيما بينها يمكن أن يقضي على تناغمها ، ويقضي بالتّالي على تناغم الفيلم بوصفه عملاً فنيا له كيانه العضوي وشخصيته المتبلورة .

وبرغم ثراء اللُّغة السِّينمائية وخصوبتها ، فإن المخرج المتمكن منها لا يستخدمها إلا في حدود الوظيفة الدِّرامية التي تؤديها . فهو مثلاً يرفض أن يملأ الكادر بأشكال مبهرة وخلابة ومهمة في لقطة لن تظهر على الشّاشة سوى في لحظات معدودة ، ذلك لأن الجمهور لن يلمس أهمية هذه الأشكال أو يستوعب أبعادها الجمالية ، وربما أدت إلى تشتيت ذهنه إذا حاول إدراكها في هذه اللَّحظات المعدودة .

فالإخراج السِّينمائي هو عملية توازنات وهارمونيات مستمرة . فمثلاً إذا كانت العناصر الحركية في أحد المناظر هامة جداً ، فإنه يجب أن تكون العناصر التَّصويرية بسيطة بحيث لا تفرض نفسها على المنظر . فالمخرج يتحسس دائمًا مراكز الثِّقل في كل لقطة أو مشهد ، كي يركز عليها ، ومن ثمَّ يحفظ توازنها وتناغمها مع العناصر المساعدة الأخرى .

وقد اشتهرت أفلام المخرجين الكبار بروح أو جو يميزها ويحولها إلى تجربة سيكولوجية ممتعة للمتفرج . ولا شك أن خلق مثل هذا الجو يشكل مهمة مُغرِية دائمًا للمخرج ، لكن المخرج القدير يدرك جيداً أن هذا الجو لا قيمة له إلا بمقدار

قدرته على تطوير مضمون الفيلم وسياقه ، ولذلك لا يسمح مخرج كبير مثل ألفريد هيتشكوك لنفسه أن يخلق جوًّا من التَّوتر أو الغموض لمجرد أنه يريد وجود مثل هذا الجو . فهو يدرك تمامًا أن المشاهدين سيتساءلون في دهشة واستنكار عن المبرر لمثل هذا الافتعال ، وتساؤل مثل هذا كفيل بنسف المصداقية الفكرية والفنية للفيلم كله .

إن الإخراج السِّينمائي من أكثر الفنون تعقيدًا وصعوبة وتشعبًا وتشابكًا ، لكن المخرج الذي يتمكن من أصوله ، ويدرك أسراره بعلاقة حميمة تصل إلى درجة العشق – فإن هذه الطّاقة كفيلة بأن تفتح له هذه المغارة المبهرة ، الخلابة الزاخرة بالأعاجيب المذهلة ، فلا يوجد فنان مثله يملك ويعرف لغة الصُّورة والصَّوت والإيقاع والضَّوء والدِّيكور والتَّشكيل والموسيقى والحركة مثله ، ذلك أن الفنانين في الفنون الأخرى يستخدمون لغة أو لغتين على أكثر تقدير ، أمّا اللغة السِّينمائية فقد فَتحت للفن الإنساني آفاقًا من التَّعبير الفكري والفني لم تكن متاحة من قبل . ولا غَرْوَ في ذلك، فقد جاء هذا الفن السّابع ليصهر في بُوتقته كل الفنون السِّتة التي عرفها الإنسان منذ عصر المصريين القدماء وحتى العَقد الأخير من القرن التاسعَ عشرَ بعد الميلاد ، حين تفتحت العبقرية البشرية عن هذا الفن العظيم .

الفصل الثالث
السِّناريو

من المعروف أن الفيلم السِّينمائي الجيد لا بد أن ينهض على سيناريو جيد ، وأنه من المستحيل إخراجُ فيلم جيد لم يُكتب السِّيناريو له بعناية . فمهما كانت فكرة الفيلم وموضوعُه على درجة عالية من النُّضج والفلسفة ، ومهما كان تصويره وتوليفُه على أعلى مستوًى من الامتياز - فإنه لا بد أن يسقط فنيا وفكريا إذا كان السيناريو ضعيف البناء ، لدرجة أن بعض السِّينمائيين يعتقدون أن كتابة الكلمات التي تصل في النِّهاية إلى الشّاشة على شكل صور مرئية وكلمات وأصوات ، تحتاج إلى مهارة فنية قد تَزيد على تلك التي تحتاجها إدارة الآلات التي تُستخدَم في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود . فالسِّيناريو هو العمود الفقري والهيكل العام للفيلم ؛ ولذلك لا يمكن البدء في إخراج الفيلم وتصويرُه دون أن يكون السِّيناريو قد اكتمل تمامًا . وهذا أمر شاق يحتاج إلى كل القدرات الذِّهنية والفكرية والتَّخيلية والفنية - حتى يمكن أن يتخيل كاتب السِّيناريو مقدمًا ما يأمُل أن يراه معروضًا على الشّاشة فيما بعد .

وإذا كنا نقول في مجال الأدب إن الأديب النّاجح النّاضج هو الذي يسيطر على حواسنا بتجنبه للكلمات غير الضَّرورية والاستطرادات المُمِلة والعواطف المفتعلة - فإنه يمكننا القولُ بأن كاتب السِّيناريو النّاجح هو الذي يمتلك موهبة استخدام الأفلام في التَّعبير عن أفكاره بطريقة منهجية منظمة ، قائمةٍ على دراية

واسعة بالخطوات التي يتبعها الفريق القائم على إنتاج الفيلم وإخراجِه إلى الجمهور ، فلا بد أن يعيَ تمامًا كل المؤثرات الدَّقيقة في نقل القصة والصُّورة والإحساس ، وأن يراعي ثلاثة عواملَ رئيسيةٍ : هي التَّوازن الذي يمنح القصة شكلها المتميز ، والتَّوقيت الذي يحدد اللَّحظات المناسبة لإدخال عناصر القصة المختلفة ، ثم الاقتصاد الذي يجمع خيوط السَّرد القصصي بحيث لا يشرد انتباه الجمهور لحظة واحدة . ومعنى هذا أن السِّناريو يحدد بوجهٍ عام ما يجب أن تقدمه كل صورة ، والمدةَ التَّقريبية التي تستغرقها بحيث لا تُخِل بتوازن الفيلم ، وأين يكون موقعُها بحيث تتمشى مع التَّوقيت في سرد القصة ، وكيف يمكن أن تؤديَ الحد الأقصى من المطلوب منها بحيث تساعد على الاقتصاد .

والحركة بالنِّسبة لكاتب السِّناريو أشبه بالكلمات بالنِّسبة للمؤلف ، إذ إن الحركة هي المادةُ الأساسية للسِّناريو ، ولكن يجب على كاتب السِّناريو أن يختار الحركة حسب مغزاها ؛ فالكتاب لا يتألف من أية كلمات ، والفيلم لا يتكون من أية حركات . والحركة لا تسرد الأحداث الهامة فحسب بل تواكب كل لحظة من لحظات عرض الفيلم . حتى الأفكارُ والإيضاحات والافتتاحيات والإحساسات لا بد من توصيلها عن طريق الحركة ، وهذا ما يفتقر إليه الفيلم العربي إلى حد كبير ؛ نظرًا لاعتماد الكثيرين من رجال السِّينما العربية على الحوار بين الشَّخصيات لتوصيل الإحساسات والأفكار إلى الجمهور ، في حين أن أدق الحركات وأبسطَها تعبر بوضوح دراميٍّ عن الحالة النفسية ؛ إذ إن نظرة قد تنم عن حب جارف يجتاح الشَّخصية ، كما تعبر الحركة عن الهدف الذي تسعى الشَّخصية إلى تحقيقه مثل اقتراب القاتل من الغرفة التي ترقد فيها ضحيته . كذلك يمكن للحركة أن تعبر عن الشُّكوك والهواجس مثلما تنظر العانِسُ بحذر تحت

السَّرير ، وهكذا إلى ما لا نهاية بحيث يمكننا القول بأن الحركة هي لغة السِّينما ، سواء حركةُ الكاميرا أو حركة الشَّخصية أو أية حركة أخرى من شأنها أن تعني شيئًا له دلالة في سياق الفيلم .

وما دامت الحركة هي لغةَ السِّينما ، فإنه من الضَّروري الوصولُ إلى الحركة المعبرة وتحقيقها . وكلما كانت الحركة بسيطة و واضحة ومعبرة وهادفة ومحددة ، كانت اللُّغة السِّينمائية أكثرَ قدرةً على احتواء عقل المتفرج و وجدانه ؛ ولذلك فإن قوة السِّناريو تعتمد على المادة الخصبة التي يمكن أن تزودنا بالحركات المعبرة . فالحركات هي بمثابة الكلمات لكاتب السِّناريو ويتحتم أن تكون لها علاقة بموضوع الفيلم . واللَّقطة السِّينمائية هي تصوير الكاميرا لحركة كاملة متصلة ؛ أي أنه في كل مرة تتوقف الكاميرا فإنها بهذا تكون قد انتهت من لقطة سينمائية . وعندما تنتقل الكاميرا إلى مكان آخرَ فإنها بهذا تبدأ في تصوير لقطة جديدة ، وهكذا . إن سيناريو الفيلم يتكون من لقطات مثلما تتكون القصة من جُمل . وإذا كانت الحركات هي مفرداتِ كاتب السِّناريو ، فإن اللَّقطة السِّينمائية هي الجملة . وإذا كانت الفقرات تتكون من جُمل ، فإن المَشاهد تتكون من لقطات سينمائية . وكما أن الفصول تتكون من فقرات ، فإن البكرات (وتُسمَّى أيضًا فصولاً) تتكون من مشاهد ؛ أي أنه إذا كان الكتاب يتكون من فصول ؛ فإن الفيلم يتكون من بكرات .

ولكن من الضروري ألا يشعر المتفرج بهذا الجانب الحِرْفي في كتابة السِّناريو ، بل يجب أن يتحول السِّناريو إلى نهر متدفق متصل في تلقائية منطقية بحيث لا يشعر المتفرج بأية فجوات أو ثُغرات أو انتقالات لا معنى لها . صحيح أن كاتب السِّناريو عندما يقسم الحركة المعبرة إلى لقطات - فإنه يقول للمتفرجين : انظروا

إلى هذا الآن . . ثم انتقلوا معي لكي تروا ماذا سيحدث بعد ذلك ، وهكذا . لكن هذه الانتقالات تحدث في نعومة وسلاسة لا يدركها المتفرج ، فهو لا يدرك سوى القصةِ التي يتم سردها بالصُّور المتحركة من خلال تغيير اللَّقطات . ولذلك فإن الانتقال من لقطة إلى لقطة (أو ما يسمى بالقطع) عبارة عن حركة الفيلم التي تسرد القصة . ويجب على كاتب السِّناريو أن يضع لقطاتٍ عديدةً تفصيلية وينسقها حتى يجذب انتباه المتفرجين إلى الخط الرَّئيسي في تطور القصة .

ولكي يتجنب كاتب السِّناريو الدُّخولَ في مَتاهات جانبية بعيدة عن الخط الرَّئيسي في بناء الفيلم - فإنه يجب أن يراعي عوامل الاقتصاد والتَّوقيت والتَّوازن . أمّا الاقتصاد فهو التَّبسيط بهدف الاحتفاظ باهتمام المتفرجين ، ومن حَق كاتب السِّناريو أن يُعيد صياغة الجملة المكتوبة في القصة الأصلية ؛ لكي ينتقل بها إلى مستوى التَّعبير عنها تعبيرًا مماثلاً على الشّاشة . وقد تعوَّد جمهور السِّينما استيعابَ اللُّغة السِّينمائية وهي تقدم جزءًا من الحركة لترمز إلى الحركة بأكملها . ذلك أن بعض الجُمل السَّردية في القصة الأصلية إذا ما تُرجمت بالتَّفصيل إلى حركات متصلة - فإنها قد تستغرق وقتًا يُخِل ببناء الفيلم برُمَّته . وهذا يؤدي بنا إلى العامل الثّاني وهو عامل التَّوقيت .

يضع كاتب السِّناريو خُطة لفيلمه الذي يستغرق مدة زمنية تقريبية ، ثم يقسِّم خطته إلى عدد محدد من اللَّقطات ، وفي الوقت نفسه يتحتم عليه أن يكون لديه فكرةٌ تقريبية عن طول كل لقطة ، وغالبًا ما يتحدد طول اللَّقطة على أساس الحِس الفني الذي اكتسبه كاتب السِّناريو من طول المِران وتمكُّنه من ناحية التَّوقيت . كما أن ثمَّة قاعدةً عامة تحتم التَّركيز على المَشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمنًا أطول للعرض . أمّا عن توقيت دخول الشَّخصيات وخروجها ، وكذلك المناظر ،

فإن كاتب السيناريو ليس مقيَّدًا بقيود الدِّراما المسرحية .

ومن الطَّبيعي أن يتداخل التَّوقيت مع التَّوازن ، لكن من الممكن أن يجتمع التَّوقيت الجيد مع التَّوازن السَّيئ . فالتَّوازن في بناء الفيلم هو السِّناريو المتكامل الذي يُقنع المتفرجين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال حقه في المعالجة السِّينمائية . وإذا تعارض التَّوازن مع التَّوقيت فمن الضَّروري خضوعُ التَّوقيت لحتميات التَّوازن ؛ لدرجةٍ قد يفكر معها كاتب السِّيناريو في إضافة بعض اللَّقطات التي ليست لها علاقة وثيقة بالقصة . فالقصة يجب أن تكون في اتجاه واحد ، ولكن الحدَث الجانبي العرضي قد يُضيف إلى الحَبْكة عن طريق المقابلة . فمثلاً قد يتوقف كاتب السِّيناريو الخبير فجأة ليقدم موقفًا فكاهيا ليس له علاقة وثيقة بمجرى الأحداث ، وهذا الموقف الجانبي قد يكون مجرد توقُّف لالتقاط الأنفاس يحتمه توازن الفيلم بأكمله عندما يستمر التَّوتر مدة أطول من اللازم . إنه يريح أعصاب المتفرجين ويهيء نفوسهم لاستيعاب انفعالات عنيفة جديدة .

ويوضح أوزويل بليكستون في كتابه « كيف تكتب السِّيناريو » أن هناك نوعًا من التَّوازن في تكوين الصُّور باستخدام الاستعارات المرئية ، والتَّشبيهات أو التَّعليقات . ولكن التَّوازن الشّامل الأساسي للفيلم يعتمد على التَّوافق والمقابلة في تكوين البحر ولقطات الجماهير ، على سبيل المثال . فإذا رأينا حركة البحر من اليسار إلى اليمين تتبعها حركةُ الجمهور من اليمين إلى اليسار ؛ فإننا بذلك نشعر بالمقابلة بين الموجة الصَّغيرة وتحرُّكِ جمهور كرة القدم كالموجة الهائلة . كذلك الحال مع الأمواج العالية الصّاعدة على الصُّخور يليها جمهور يصعد سُلَّمًا متحركًا ، أو تصوير البحر الضّاحك المسلَّط عليه بقعٌ من الأضواء ، بعد لقطة جمهور من النِّساء في معرض الأطفال .

هذه مجرد أمثلة لبلوغ التَّوازن في تكوين الصُّور . أمّا الاستراتيجية الشّاملة التي يجب على كاتب السيناريو اتباعها فتتمثل في تخطيط نموذجه العام كسلسلة من الذُّروات الصَّغيرة التي تؤدي إلى ذُروة كبيرة واحدة . فإذا استطاع أن يصل إلى التوازن بين التَّشويق والتَّعجُّب والدَّهشة ، وينسقها بحيث يشعر الجمهور باستيعابه لكل أحداث القصة وشخصياتها – فإنه بذلك يكون قد نجح في مهمته الفنية ، بشرط أن يضع في اعتباره حقيقة هامة جدًّا ؛ وهي أن عوامل التَّوازن والتَّوقيت والاقتصاد تُعدِّل من بعضها بعضًا في سرد الأحداث بالصُّور . كذلك فإن الحركة الإضافية من الكاميرا يمكن أن تساعد الكاتب على تحقيق ما يريده من توازن وتوقيت واقتصاد .

هناك الحركة الأفقية للكاميرا (بان) أو الحركة الاستعراضية ، ولكن يجب على كاتب السِّناريو أن يكون في منتهى الحذر والحرص ، لأن هذا النَّوع من اللَّقطات الاستعراضية قد يجعل زمن العرض يُفلت من يده إذا لم يستخدمها دون مبرر فني كافٍ ، لذلك يجب الاحتفاظ به حتى نصل إلى مكان في الفيلم أو لحظة لا يجرؤ فيها المتفرج أن يرفع عينيه فيها عن الشّاشة . إن الخطر الذي يتهدد أية لقطة تستخدم حركة الكاميرا ، هو أن كاتب السِّناريو قد يلجأ إلى مثل هذه اللَّقطة كحيلة لإضفاء حركة سطحية على منظر ثابت أصلاً . ولكن لا يمكن إنقاذ المنظر الثّابت باستخدام حركات الكاميرا ، فهذه الحركات لا تستخدم إلا طبقًا لمبررات التَّوقيت والتَّوازن والاقتصاد .

وهناك الحركة العمودية للكاميرا (تلت) ، ولها ميزة خاصة من ناحية السَّرد الفيلمي ؛ إذ إنها تربط في جملة واحدة جملتين فيلميتين منفصلتين . ولكن حركة الكاميرا العمودية ، مثل حركتها الأفقية ، لا تستخدم إلا على أساس

مبررات فنية كافية . أما إذا أُقْحِمت بدون تمييز فإننا يمكن أن نحس بالدُّوار عندما تتحرك الكاميرا حركة أفقية دون معنى . كذلك فإن الانحراف البسيط عن الاتِّجاه المستقيم لحركات الكاميرا الأفقية يكون مقبولاً إذا استخدم في حرص لتحقيق هدف معين ، ذلك أنه لن يؤذي عين المتفرج . ولا شك أن راحة عين المتفرج يمكن اعتبارُها معياراً يتم تطبيقه على كل حركات الكاميرا بلا استثناء ، مع العلم بأن الحركة داخل الفيلم أو حركة الفيلم أو حركة الكاميرا يتطلبها تفكيرُ المتفرجين من خلال سياق الفيلم ، وليس باعتبارها حركةً تحاول تسليتهم بطرق بهلوانية .

وهناك أيضًا لقطة التَّتبع التي تستفيد من وجود كاميرا على ترولليي ، وعندما تتحرك الكاميرا إلى الأمام على الترولليي ، فإن الأثر الذي نشعر به على الشّاشة هو أننا نقترب من النّاس أو الهدف الذي يتجه نحوه الترولليي . وتستطيع الكاميرا المتنقلة أن تجعل المتفرجين يندفعون إلى إحدى الحجرات لجذب انتباههم إلى بعض التَّفاصيل . أو يمكن لمثل هذه اللَّقطة أن تتبع ممثلاً في سلسلة معقدة من الحركات، وتنتقل معه من غرفة إلى أخرى ، وهكذا .

وبالإضافة إلى حركات الكاميرا وأوضاعِها المتعددة ، هناك المهارة في اختيار زوايا الرُّؤية وهدف العدسة والمنظر المائل ، وغير ذلك من عناصر التَّعبير السِّنمائي . فمثلاً يمكن استخدام زاوية الرُّؤية لشرح اللَّقطة من وجهة نظر السَّرد الفيلمي ، وعندما تكون هناك حاجة إلى زاوية معبرة – لأسباب تتعلق بسياق الفيلم – فلا بد من ذكرها في السيناريو . أمّا المبالغةُ في استخدام الزَّوايا الشّاذة فتجعل المتفرجين أكثر وعيًا بعين الكاميرا . وكاتب السِّناريو المتمرِّس يريد من جمهوره أن ينسى الكاميرا تمامًا حتى يتفرغ للاستمتاع بالتَّجربة التي يقدمها

الفيلم ؛ ولذلك يجب أن تكون لديه فكرةٌ عامة عملية عن الأساليب العادية الرُّوتينية ، التي تتمثل في توجيه الكاميرا على النّاس والأشياءِ في مستوى العين ما دام لا يوجد ما يبرر إحداث تأثير خاص عن طريق الزّوايا الشّاذة .

أمّا حجم المنظر فيتحدد طبقًا لبُعد الكاميرا عن موضوعها مما يؤدي - في حد ذاته - إلى تأثير معين ، تمامًا كما تفعل زاوية الكاميرا . ومثل هذا التّأثير المتعلق بحجم الشّاشة أو حجم الصُّورة كما هو محدد بإطار الشّاشة يمكن فهمه ببساطة ؛ فنحن عندما نقترب من الشّيء ، فإننا نُبرز العمل الذي يؤديه هذا الشّيء ، وإذا ابتعدنا عن الشّيء فإننا نحدده بعبارات عامة بالنِّسبة للمنظر الخلفي وسياق القصة . وإذا كان على كاتب السِّناريو أن يُلم بزوايا الرُّؤية ، فإنه يتحتم عليه كذلك أن يكون لديه فهمٌ دقيق لحجم المنظر ، كما يجب عليه أن يذكر حجم كل لقطة في السيناريو . ومن المعروف أن هناك ثلاثة أحجام أساسية للمنظر السِّينمائي : المنظر الكبير ، والمنظر المتوسط ، والمنظر العام . وكل حجم له دلالته الفنية في سياق الفيلم ؛ فالمنظر الكبير يستخدم لإبراز التّفاصيل وانفعالات الأفراد ، في حين يمثل المنظر المتوسط الأسلوب العادي في السّرد الفيلمي ، أمّا المنظر العام فيستوعب منظرًا شاملاً أو جماعة من الجماعات أكثر مما يُستخدَم في إبراز التّفاصيل والأفراد .

ويمكن تغيير حجم المنظر لإحدى اللّقطات بتغيير موضع الكاميرا بالنِّسبة للشّيء الذي تصوره ، أو بتغيير العدسة المستخدمة في الكاميرا ، ذلك أن أي انحراف يحدث نتيجة لتغيير موضع الكاميرا ، يكشف لنا عن أحجام جديدة للمنظر . ويمكن تغيير حجم المنظر أثناء اللّقطة عندما تسير الكاميرا ؛ فالكاميرا الموضوعة فوق ترولّلي ، تبدأ بلقطة عامة للحجرة حتى نستطيع أن نُلم بكل شيءٍ

يتكون منه المنظر ، ثم تسير الكاميرا عبر الحجرة حتى تقترب جدًّا من أحد الممثلين وتلتقط له منظرًا متوسطًا ، وبهذا يحول انتباهنا في حدود ضيقة لنصل إلى قلب الموقف .

ومن حِيَل التَّسلسل الأكثر تأثيرًا في الكاميرا ، التَّدرج في الظُّهور والاختفاء بين المنظر والمنظر الذي يليه ، إنه أشبه بالنُّقطة في نهاية الجملة ، فعندما تختفي صورة المنظر تدريجيا ، نشعر بأن الحدث قد انتهى أو على الأقل تأجل . وقد يحدث ذلك في بطء شديد أو بسرعة حسب إيقاع التَّسلسل . وتستطيع الكاميرا أن تُخفي المنظر تدريجيا ثم يمكنها أن تظهره تدريجيا في المشهد الثّاني . ويجب ألا يحدثَ اختفاء في منتصف حركة هامة ، فالاختفاء يجب أن يُحتفَظ به للَّحظة التي يريد فيها كاتب السِّناريو فترة صمت . ومن المعروف أن الاختفاء البطيءَ جدًّا عندما يتبعه ظهور بطيءٌ جدًّا قد يُهَيِّئ المتفرج للشُّعور بمرور الزَّمن في سياق الفيلم ، كذلك يوحي الاختفاء السَّريع والظُّهور السَّريع بأن زمنًا قصيرًا قد مضى . وهناك أيضًا المزج أو التَّشابك الذي يمزج منظرًا في المنظر الذي يليه . وميزة المزج من وجهة نظر السَّرد الفيلمي هي أنه يربط بقوة بين لقطتين متتابعتين قد لا تتضح العَلاقة بينهما بدون المزج ، كما أنه يجعل المتفرجين يتقبلون مرور الزَّمن في السَّرد الفيلمي .

ويَضيق بنا المقام في هذه العُجالة لأن نُلم بكل أطراف فن السِّناريو ؛ فهو علم وفن ، دراسة وموهبة ، ممارسة عملية وحس فني ، وله معاهده الخاصة المنتشرة في جميع أنحاء العالم . وأصبح كُتّابُه الكبار على مستوى كبار الأدباء العالميين ، بل إنهم استطاعوا ابتكار ما يسمى بالأدب السِّينمائي ، الذي يحمل في طياته تقاليدَه الفكرية والفنية الخاصة به .

الفصل الرابع

المونتاج السِّينمائي

المونتاج السِّينمائي أو التَّوليف أو التَّركيب يقصد به تركيب اللقَّطات بطريقة تعطي لها معنًى إضافيا يتعدى المعنى الخاص الذي تعبر عنه هذه اللَّقطات . فمن أغراض المونتاج إحداثُ تأثير معين في المتفرج ؛ لذلك يجب تجنب استمرار لقطةٍ ما فترةً زائدة من الزَّمن على الشّاشة لا تفي بالغرض الفني المطلوب ، كما يهدف المونتاج إلى تجميع اللَّقطات وترتيبها بطريقة شائقة بحيث تخلق السِّياق الفيلمي الذي يقود انتباهنا بالشَّكل الذي تعودناه في النَّظر إلى الأشياء العادية . فزاوية الرُّؤية التي ننظر من خلالها إلى المنظر – مهما ابتعدنا أو اقتربنا منه – والمشهد الذي نقدم فيه الصُّور المتتالية بشكل معين ، هي الزّاوية التي يستعمل فيها المتفرج العادي عينيه عندما ينظر إلى منظر ما في الحياة الفعلية . ومن المعروف أن المونتاج الجيد لا يلاحظ إلا نادرًا لأن المتفرج يشاهد الفيلم كما يشاهد حياته اليوميه ، أمّا المونتاج الرَّديء فإنه يصدم المتفرج ويؤلمه لأن عينيه لا تتبعان المناظر بسهولة ويسر واتساق . وغالبًا ما تستعمل كلمة التَّسلسل في وصف نعومة الانسياب من لقطة إلى أخرى ، كما أنها تستخدم في أوسع معنًى لسير الموضوع كوحدة كاملة ؛ وتشير إلى العناية والاهتمام بالتَّوافق بين التَّفاصيل .

وهناك ثلاثة مبادئ أساسية لا بد أن يراعيها فنان المونتاج في توليف أي مشهد

أو تركيبه : الأول يحتم البحث عن أحسن مكان تنتقل فيه الكاميرا من زاوية لأخرى أو من بُعد لآخر ، والمبدأ الثّاني ينص على توافق الحركة من لقطة إلى أخرى ، والثّالث يحدد تقدير الزّمن الذي تظل فيه اللّقطة ماثلة على الشّاشة ، مع العلم بأن أية لقطة يجب أن تكون على قدر كافٍ من الطُّول بحيث يستطيع المتفرج أن يستوعب مضمونها . ويختلف هذا الطُّول الأدنى بطبيعة الحال طبقًا لطبيعة الصُّورة ؛ أي أنه يجب أن لا تكون اللّقطة قصيرة بحيث تصبح غير مفهومة تمامًا ، ولا أن تكون طويلة إلى الحد الذي يُثير ملل المتفرج ويجعله ينتظر اللّقطة التالية في ضيق . فكل لقطة يجب أن تؤدي وظيفتها الفنية والفكرية ثم تترك مكانها للقطة التّالية ، وهكذا .

ومن بديهيات المونتاج السِّينمائي أن سلسلة اللّقطات التي يتبع بعضها بعضًا بسرعة تضيف كثيرًا إلى الإحساس بالإثارة ، وتضاعف من تأثير المشهد الدِّرامي على وجدان المتفرج . أمّا سلسلة اللّقطات الطّويلة فتوحي بجو الهدوء والسّكينة . لكن يجب أن تتضمن مثل هذه اللّقطات جمالا وتشويقًا غير عاديين يبرر استعمالها حتى لا يشعر المتفرج أن حركة الفيلم قد توقفت . هنا تبرز أهمية عنصر الإيقاع في المونتاج ، ذلك أنه يجسد الإيقاع الخاص بمضمون اللّقطات . فمثلاً يمكن خلق إيقاع رتيب بتجميع مجموعة كاملة من اللّقطات القصيرة المتماثلة في الطُّول كما نرى في مشاهد الآلات ، وقطارات السّكك الحديدية ، والتّدريبات الرِّياضية والرقص . . إلخ .

والمونتاج كلغة سينمائية يحتم حذف كل اللّقطات والمناظر التي لا تفيد السِّياق الفيلمي ، فلا بد من القطع عندما يحدث شعور بعدم التّسلسل عند المتفرج ، فهذا التّسلسل رَهْنٌ بتقديم كل ما هو ضروري ومعبر و وظيفي . وليس من

الضَّروري تقديم أية حركة بأكملها ما دام المنظر في حاجة إلى جزء من هذه الحركة فقط ، لذلك يجب حذف الأشياء العادية التي تبطئ من تقديم الفيلم ، ولا تضيف إليه جديدًا سوى الثُّغرات والزَّوائد ، وخاصةً أن المونتير يتمتع بحرية شبه مطلقة لا تحدها سوى حتميات البناء الفني والجمال للسِّياق الفيلمي . فالمشاهد أو المناظر يمكن أن تتسلسل في ترتيبها الزَّمني كما يمكنها أن تقفز في الزَّمن إلى الأمام أو إلى الوراء ، ومع ذلك يمكنها أن تتمشى بعضُها مع بعض في الوقت نفسه . كذلك يملك المونتير الحرية في تقديم موضوعه بطريقة مباشرة ، أو أن يجعل جمهوره يخمن ويفكر ، أو أن يفاجئه بإخفاء جزء كامل من الموضوع حتى اللَّحظة التي يستطيع فيها الكشف عنه بفعالية أكثر . ومهما كان اختياره فعليه أن يحتفظ بالطَّابع والتَّوقيت اللذين يتطلبهما الموضوع ؛ فهو يستطيع أن يغير ترتيب اللَّقطات إذا رأى أن النَّتيجة ستكون أكثر فعالية . ولعل الخطورة الأساسية لفن المونتاج تكمن في قدرته على تحويل فيلم رديء إلى شيء محْتمل وذي قيمة إذا استخدم كل إمكاناته في بَلْوَرة السِّياق الفيلمي ، كما أنه يمكن أن يُفسد ويهدم فيلمًا متعدد المزايا إذا فشل في أداء مهمته فنيا وحرفيا .

وعن تاريخ فن المونتاج السِّينمائي يقدم لنا هيو بادلي نبذة عنه في كتابه الرّائد في هذا المجال ، فيقول إنه في بداية القرن الحالي – أي بعد مرور بضع سنوات من اختراع السينما – بدأ بعض السِّينمائيين في استعمال الفيلم لتقديم قصص بسيطة لا تزيد مدة عرضها على عشرة دقائق ، وكانت الكاميرا حتى ذلك الوقت لا تزال توضع في مكان واحد للتَّصوير ، وكان على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم داخل حدود رؤية الكاميرا المحددة وكأنهم على المسرح ، يخرجون من كادر الصُّورة ويعودون إلى داخله دون أن يفكر أحد في تحريك الكاميرا لتتبعهم ، وعندما

ينتهي المصور من التقاط منظرٍ ما ينتقل إلى المنظر التالي ، ويختار لآلته المكان المناسب الذي يعطيه مرة ثانية زاويةً واحدة للرُّؤية ، وكانت المناظر تلصق الواحد تلو الآخر . وتلك كانت البداية المبكرة والسّاذجة للمونتاج السِّينمائي إذا صح تسمية هذه العملية بهذا الاسم .

وحتى في تلك الأيام بدأ السِّينمائيون في وضع الكاميرا في مكان قريب من موضع التَّصوير ، كي يحصل المتفرج على تفاصيل أكثر دقة . ففي فيلم « سرقة القطار الكبير » الذي أنتج عام ١٩٠٣ ، وضع المنتج لقطة ذات منظر كبير وقد كتب في تعليماته لعامل العرض أنه يمكن وضع اللَّقطة إمّا في بداية الفيلم وإمّا في نهايته طبقًا لذوقه الشَّخصي . وهكذا لم تكتشف إمكانات المونتاج الحقيقية إلا في مطلع الثلاثينيات من القرن الحالي حين تحركت الكاميرا تحركًا صحيحًا ، وأمكن تجميع لقطات من المنظر نفسه مأخوذة من زوايا مختلفة .

وفن المونتاج له رواد كثيرون ، إلا أن ديڤيد وارك جريفيث الأمريكي (١٨٧٥ - ١٩٤٨) يُعَدُّ رائد الفن السِّينمائي في العالم ، والمؤسِّسَ لفن المونتاج وأساليبه المختلفة . ففي فيلمه « ميلاد أمة » الذي أخرجه عام ١٩١٥ - أحدث تقدمًا كبيرًا في طُرق المونتاج ، ليس فقط بتنويعه في اختيار زوايا الرُّؤية ، بل وبتقطيعه المتداخِل والمعقد لأكثر من مشهدين ، فابتكر بذلك ما سُمِّي بالمونتاج الإيقاعي في الحركة . وقد عرض هذا الفيلم في جميع أنحاء العالم فكان حافزًا للكثيرين على الاستمرار في البحث عن إمكانيات السِّنما كوسيلة للتَّعبير . وسرعان ما ظهرت النَّتيجة الإيجابية بعد حوالى عشَرة أعوام على أيدي رواد السِّنما السُّوڤييتية ؛ بحيث اعترف المخرجون السُّوڤييت مثل سيرجي إيزنشتاين وفسيفولد بودفكين بتأثرهم بفيلم « ميلاد أمة » . فقد نجح إيزنشتاين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) في توليف ما

يسمَّى « بالصَّدمة » ، واستخدام الرَّمز والتَّعارض في المونتاج السِّينمائي . كذلك قدم بودفكين (١٨٩٣ - ١٩٥٣) أهم نظرياته في المونتاج السينمائي ، التي توضح أن الفيلم لا يصور ، وإنما يُبْنَى لقطة بعد لقطة ، تمامًا كما يَبني البّناء الماهر جدارًا ، وأن عملية الاختيار الدَّقيق ، وحذف العناصر العديمة الأهمية ، وإبراز العناصر المعبرة ذات التَّأثير الدّرامي وحدها - هي العملية التي يتوقف عليها فن التَّوليف أو المونتاج ، وهي العملية الأساسية في الخلق الفني السِّينمائي . ففي مجال المونتاج يملك الفنان السِّينمائي أداة تشكيلية من الدَّرجة الأولى ، تساعده على أن يؤكد ويعطي دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التي يصورها. وهو لا يأخذ من الاتِّصال الزَّمني لمشهدٍ ما إلا الأجزاءَ التي تُهمه ، ولا يلتقط من مجموعِ الأمكنة التي تشغلها الأشياء والأحداث إلا القدرَ المناسب ، وهو يؤكد بعض التَّفاصيل الجزئية ويحذف البعض الآخر كليةً . إن الصُّور السِّينمائية الواحدة تنشأ عن عملية تسجيل يسيطر عليها الإنسان ، ولكنها حين ينظر إليها سطحيا لا تعتبر شيئًا أكثر من إنتاج صورة للطَّبيعة . أمّا عندما ما ينتهي الأمر إلى المونتاج فإن الإنسان يساهم في العملية ، ذلك أن الزَّمن يقطع والأشياء التي لا ترتبط في الزمن والمكان ترتبط معًا ، وهذا يبدو أشد ما يكون شبهًا بعملية تشكيلية وإبداعية ملموسة .

وهذا يوضِّح لنا أنه إذا كان جريفيث الأمريكي قد ابتكر طريقته الخاصة ؛ لخلق التأثيرات العملية المرغوبة من خلال المونتاج دون أن يقوم بتحليلها بالتَّفصيل وتقنينها في نظرية - فإن المخرجين السوفييت أسسوا نظريتهم الأولى الشّاملة عن المونتاج السِّينمائي ثم طبقوها بنجاح في أفلامهم . فقد اعتمدوا أكثر من غيرهم من أعلام السِّينما الصّامتة على المونتاج للحصول على التَّأثير المطلوب ، وقاموا

بتجزئة المَشاهد إلى عناصرها التَّشكيلية المختلفة ، ثم توليفها ، مع العناية الفائقة بتغيير السُّرعة التي تتضمنها ، واستغلال مواقف الذُّروة إلى أقصى حد . وقد أوضح إيزنشتاين أن أساليب تقاطع اللَّقطات واللَّقطات القريبة والرُّجوع إلى أحداث سابقة وحتى المزج ، لها جميعًا مقابِلات في الأدب ، وأن كل ما فعله جريفيث هو اكتشاف هذه المرادفات . لكن إيزنشتاين اعترف بتأثير جريفيث على المخرجين السُّوفييت ، الذين أعجبوا بأعماله الرّائدة التَّقدمية إعجابًا لا مزيد عليه ، ومع ذلك أحسوا أنها تفتقر إلى اعتبار هام في نظرهم ، يتمثل في تقديم الكناية عن طريق المونتاج ، والكناية – المأخوذة عن الأدب – تعني صيغة كلامية تعتمد على استعمال لفظ أو جملة في معنى غير المعنى الأصلي لها ، فمثلا : إذا استخدمنا صفة « حاد » في قولنا « ذكاء حاد » فهي كناية ، لأنها أصلا صفةٌ للسَّيف في قولنا « سيف حاد » .

وكان جريفيث يعتمد على اللَّقطات القريبة المتبادلة المتوازية ، ثم توحيدها ومزجها ، لكنه لم يعرف التَّركيب البنائي الذي اكتشفه السُّوفييت ، فقد توقف عند مستوى العرض للمضمون ، ولم يحاول قط أن يصل إلى مقابلة اللَّقطات بعضها ببعض ليكون المضمون على المستوى الفكري والصُّورة على المستوى الفني . لكن المخرجين السُّوفييت يعتقدون أن في إمكان المخرج أن يتحكم في مادته بحيث لا يكتفي بسرد قصته فحسب ، بل يستخدم كل الابتكارات الجديدة في المونتاج من أجل الحصول على نتائج فكرية منها ؛ فاللَّقطات إذا ما تقابلت بطريقة مقصودة – فإنها يمكن أن تحمل معانيَ جديدة لم تكن تحملها من قبل . ويقول بودفكين في كتابه « التِّكنيك السِّينمائي » إنه إذا وصلنا لقطة لممثل يبتسم بلقطة قريبة لمسدس وتلتها لقطة أخرى للممثل وهو يرتعد ، فإن التَّعبير العام لكل

المشهد سيدل على جبن الممثل . أمّا إذا عكسنا وضع لقطتي الممثل فسيعجب المتفرجون ببطولة الممثل ؛ أي أنه برغم استعمال نفس اللَّقطات في كلتا الحالتين ، فقد حدث تأثير مختلف تمامًا بمجرد عكس ترتيب اللَّقطات .

وفي تجربة أخرى لبودفكين مع أستاذه كوليشوف ، تم أخذ بعض لقطات قريبة لوجه أحد الممثلين دون أن يظهر عليه أي تعبير ، ثم استعملت في تركيب ثلاثة مشاهد تجريبية : في المشهد الأول وضعت لقطة الممثل قبل لقطة لطبق من الحَساء على مائدة ، وفي المشهد الثّاني استبدلت بلقطة طبق الحَساء لقطة لامرأة متوفاة راقدة في كفنها ، وفي المشهد الثالث حلت لقطة لطفلة صغيرة تداعب لعبتها محل لقطة المرأة المتوفاة . ويقول بودفكين إنه عند عرض المجموعات الثَّلاث على بعض المتفرجين دون كشف السر كانت النَّتيجة رائعة ، فقد أبدَوْا إعجابهم بمهارة الممثل في التَّعبير ، وأشاروا إلى التَّفكير العميق الذي بدا على وجهه وهو ينظر إلى طبق الحَساء ، كما أبدَوْا تأثرهم للحزن الذي غمر وجهه وهو يرقب المرأة المتوفاة ، وإعجابهم بابتسامته المرحة السَّعيدة التي بدت عليه وهو يلاحظ الطِّفلة في أثناء لعبها ، مع العلم بأن تعبير الوجه كان واحدًا في الحالات الثَّلاث .

ويقول كاريل رايس في كتابه « فن المونتاج السِّينمائي » إن بودفكين وكوليشوف تأثرا كثيرًا بهذه القدرة على الحصول على التَّأثيرات المختلفة من مجرد تغيير أوضاع اللَّقطات ، بحيث جعلا من هذا الأسلوب قاعدة أساسية جمالية تؤكد – على حد قول كوليشوف – أن كل فن يحتاج أولاً إلى مادة له ، وثانيًا إلى وسيلة يختص بها هذا الفن لصياغة هذه المادة . وعلى هذا فإن مادة العمل السِّينمائي هي قِطَع من الفيلم ، وأن وسيلة صياغة هذه المادة هي وصل هذه القطع بعضها ببعض حسب تركيب خلاق معين . وكان كوليشوف يرى أن الفن

السِّينمائي لا يبدأ بتأدية الممثلين لأدوارهم أو تصوير اللَّقطات المختلفة ، بل إنه يعتبر هذا كله مجرد إعداد للمواد . إنما يبدأ الفن السِّينمائي من اللَّحظة التي يَشرع فيها المخرج أو المونتير في وصل أجزاء الفيلم المختلفة بعضها ببعض . وهو إذ يصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة وحسب ترتيبات متباينة - فإنه يحصل على نتائج يختلف عن بعضها البعض . فالمونتاج يمكن - مثلا - أن يعبر عن حالة الممثل النَّفسية من خلال تركيب معين لمشهد محدد دون أن تظهر هذه الحالة أو المعنى على وجه الممثل .

ولقد نادى بودفكين بأن المشهد يصل إلى قمة تأثيره إذا ما ربطنا بين سلسلة من التَّفاصيل المختارة للحدث الأصلي . أمّا إيزنشتاين فقد عارض بشدة هذا الرَّأي ، وكان يعتقد أن الحصول على التَّعبير بمجرد وصل متتابعات من لقطات تفصيلية ، هو في حقيقته تطبيق بُدائي للتَّركيب السِّينمائي . وبدلاً من ربط اللَّقطات بعضها وراء بعض في سلاسة ، يجب أن يتركب الفيلم من مجموعة من الصَّدمات ، وأن كل قَطع يجب أن يثير خلافًا بين اللَّقطتين اللَّتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج . ويعتقد إيزنشتاين أن التَّسلسل المثالي هو الذي يؤدي فيه كل قطع إلى هذه الصَّدمة المؤقتة بهدف استمرار التَّطور والتَّغيير . ولقد قسم الأنواع المختلفة للصِّراع المحتمل بين كل لقطتين متتابعتين من ناحية التَّكوين المختلف ، والمقاس ، وعُمق مجال الرُّؤية ، ومفتاح الضَّوء ، وهكذا . ويمكن لأي عنصر في اللَّقطة أن يتغير فجأة عندما تتصل بلقطة أخرى بحيث يستمر الصِّراع المطلوب .

وتفرعت مدارس المونتاج فظهرت مدرسة الطَّليعة التي انتشرت في غرب أوربا في العشرينيات ، والتي استخدمت المونتاج ليس فقط لإحداث تأثيرات من

النَّوع الفكري أو العاطفي ، بل وللحصول على تأثيرات من النَّوع التَّشكيلي . ففي فيلم « برلين » لوولتر روثمان كان المطلوب إبراز الحياة في مدينة كبيرة ، فتم توليف مناظر عديدة لقطار للسِّكة الحديدية ولحركة الجمهور بحيث تزخر الشّاشة دائمًا بالموضوعات المتحركة المتغيرة باستمرار ، فالمناظر في مثل هذه المشاهد مرتبطة أساسًا ببعضها بعضًا من خلال علاقاتها بعضها ببعض أو بأوجه الشَّبه أو الاختلاف بينها . وقد أدى هذا إلى التَّغيير المستمر لزاوية الرُّؤية والإيقاع في المونتاج ، وغير ذلك من الأساليب التي أصبحت عادية وشائعة في أي فيلم مصري .

وكان لظهور السِّينما النّاطقة تأثيرٌ معوِّق على نظريات المونتاج السِّينمائي ، فقد صرف النَّظر لفترة من الزَّمن عن طريق تحريك الكاميرا والتَّغيير السَّريع للقطات . فكان الحوار النّاطق بمثابة إثارة للانتباه في لقطةٍ ما لمدة أطول من الزَّمن ، مما أدى إلى تركيز الجهود على هذه الإمكانات الجديدة أكثر من اللازم ، وخاصةً أن الصُّعوبات الفنية في تسجيل الصَّوت وتوليفه كان لها النَّصيب الأكبر في العناية بهذه العملية ، التي كانت صعبة ومعقدة في تلك الفترة المبكرة . ولكن بمرور الزَّمن أصبح فنانو المونتاج أكثر مهارةً في توليف شرائط الصَّوت ، بفضل التَّقدم التِّكنولوجي الذي أعاد المونتاج إلى حريته السّابقة ؛ فأصبح الصَّوت لا يَزيد من الواقعية فحسب بل يقوي التَّعبير الدِّرامي ، وأصبح السَّطر الواحد من الحوار يعبر عن كمية من المعلومات ، لا يمكن للسِّينما الصّامتة أن تعبر عنها إلا بواسطة أحد العناوين أو مشهد يشرح نفسه بنفسه عن طريق الصُّورة ، كما أصبح في الإمكان التَّعبير عن الأشياء القليلة الأهمية بالتَّلميح عنها في الحوار أو في شريط الصَّوت . وبذلك أمكن اختصار الوقت بالنِّسبة للمَشاهد القليلة التَّأثير من

النّاحية الدِّرامية ، ولكنها ضرورية من النّاحية القصصية ، مما أدى إلى الاقتصاد في طريقة سرد القصة ، وتسهيل مهمة تقديم قصص أكثر تعقيدًا ، والارتفاع بمستوى الواقعية في العرض . لكن يجب أن لا يغيب عن أذهاننا أن الصُّورة لا بد أن تكون دائمًا المركز الأول في التأثير .

والظّاهرة الغريبة في مجال المونتاج السِّينمائي أن الفنانين المعاصرين لم يضيفوا الكثير إلى إنجازات رُوّاده ، سواء في أمريكا أو الاتحاد السوفييتي أو أوربا ، مما يؤكد أن تقاليده الرّاسخة المبكرة حددت الإمكانات والأطُر التي يمكن أن يَبتكر ويُبدع داخلها . أمّا توسيع رقعة هذه التَّقاليد فلم نرَ محاولات في هذا المجال يمكن أن تقف على قدم المساواة مع محاولات الرُّوّاد الذين يبدو أنهم كانوا سابقين لعصرهم بأجيال عديدة . فنحن نشاهد الآن من وقت لآخرَ تطورات فُجائية وتأثيرات جريئة ، أجهد السِّينمائيون المعاصرون أنفسهم للحصول عليها كنوع من الثَّورة السِّينمائية . وهذا ما نلحظة في أساليب مونتاج بعض الأفلام التي تسعى إلى الإغراب ، وتنتمي إلى ما يعرف بسينما الطَّليعة أو الموجة الجديدة . . . إلخ . لكن سرعان ما يظهر لنا أن هذا الجديد الذي يسعى إلى إحداث انقلاب جديد لم يكن إلا شيئًا من الماضي .

الباب الخامس
الإذاعة
الفصل الأول
الدِّراما الإذاعية

الدِّراما الإذاعية فن يعتمد في وصوله إلى جمهور المتلقين على الصَّوت ، سواء أكان صوتًا بشريا أم لحنًا موسيقيا أم أيّ نوع من المؤثِّرات الصَّوتية ؛ ولذلك فهو فن صعب لأنه لا يتيح للمؤلف إمكانات متعددة للتَّعبير ، وفي الوقت نفسه يفرض عليه توصيل العمل الدِّرامي بكل أبعاده إلى المتلقين . وهذا التَّحدي يشكِّل متعة للكاتب المتمكن من أصول الدِّراما الإذاعية ، في حين يمثِّل عقبة في سبيل الكاتب الذي يشعر دائمًا بعجز الصَّوت عن التَّوصيل الكامل لما يريده من عمله الدِّرامي .

فهو متعة للكاتب المتمكِّن لأنه يتيح له إمكانات لا تتأتَّى للدِّراما المسرحية أو السِّينمائية أو التِّليفزيونية ، التي تقيِّد المُشاهد بعناصر الصُّورة المرئية أمامه والمحددة بالكادر الذي لا يمكن تجاوز إطاره ؛ أيْ أن عنصر المُشاهَدة والمتابعة يغلب على عنصر التَّأمُّل والخيال . أمّا الدِّراما الإذاعية فتستخدم الصَّوت البشري والموسيقى والمؤثرات الصَّوتية كعوامل لإثارة خيال المستمع ، الذي يشارك المؤلف في تخيُّل المناظر والمواقف والشَّخصيات المتتابعة من واقع تجاربه وخبراته الشَّخصية ؛ أيْ أنه

يتصور الشّخصيات مثلاً على نمط شخصيات مشابهة عرفها في حياته ، ومن ثمّ تتحول الدّراما الإذاعية عنده إلى نوع من التّجربة الذّاتية الحميمة . أمّا في الدّراما المسرحية أو السّينمائية أو التّليڤزيونية ، فيتقيد المتفرج بالشّخصيات التي يشارك في تشكيلها المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، ومهندسو المناظر والملابس والإضاءة ، ونادرًا ما تذكّره بشخصيات أو مشاهد خبرها بنفسه ، وخاصة أن العين منهمكة في المتابعة ، بالإضافة إلى الأذن التي تشكل الأداة أو الحاسّة الوحيدة لتلقي الدّراما الإذاعية ، والتي تتيح للخيال أن ينطلق إلى آفاق قد يعجز عنها أي إنتاج مسرحي أو سينمائي أو تليڤزيوني .

وهذه ميزة فنية وإنتاجية تمتلكها الدّراما الإذاعية التي لا تعد مكلّفة كأنواع الدّراما الأخرى . فالمؤلف يمكن أن ينطلق بالمستمع إلى أجواز الفضاء ، أو إلى أعماق المحيطات ، أو إلى أية بقعة من بقاع الأرض ، من خلال تلميح سريع في الحوار بين الشّخصيات ، بالإضافة إلى مؤثرات صوتية توحي بالجو المطلوب . ويكفي أن نذكر للتّدليل على هذه الحقيقة ، بالدّراما الإذاعية الشّهيرة التي كتبها وأخرجها أورسون ويلز في عام ١٩٤٠ بعنوان « نهاية العالم الآن » ، وصور فيها اقتراب كوكب من الفضاء الخارجي من كوكب الأرض بحيث لم تعد هناك سوى ساعات معدودات لفناء الحياة على الأرض . وكانت الدّراما محبوكة ومحكمة ومقنعة لدرجة أن النّاس في نيويورك خرجوا لاهثين في الشّوارع ، وباحثين عن المخابئ بمجرد الانتهاء من إذاعتها بالرّاديو .

في الدّراما المسرحية والسّينمائية والتّليڤزيونية لا بد من تجسيد كل المَشاهد والشّخصيات بصورة مرئية ملموسة ، وهذا التّجسيد هو الذي يستهلك أكبر قدر ممكن من ميزانية الإنتاج ، إن لم يستهلكها كلها . أمّا إنتاج الدّراما الإذاعية

فيقتصر على أجور المؤلف والمخرج والممثلين ومهندسي الصَّوت ، وتكلفة الاستديو بأجهزته التي يجب أن تكون في منتهى الكفاءة حتى لا تؤثر في عملية التَّوصيل المتقنة إلى المستمع . هذا بالإضافة إلى اختيار الممثلين ذوي الأصوات المعبرة والموحية بالشَّخصيات التي تؤديها ؛ فالنَّجم السِّينمائي الوسيم ذو الصَّوت الضَّعيف لا تشفع له وسامته وسحره في الدِّراما الإذاعية ، بل إن هذا الصَّوت الضَّعيف كان السَّبب في انتحار جون جلبرت نجم السِّينما الصّامتة ومعبود الجماهير في عصرها الذَّهبي ، وذلك عند عرض أول فيلم ناطق له . ففي أفلامه الصّامتة كانت أدواره تسيل دموع المتفرجين وتطلق لآهاتهم وشجونهم العنان ، لكن أول فيلم ناطق له أثار ضحكاتهم لدرجة القهقهة ، ليس لأنه كان فيلمًا كوميديا ، ولكن لأن صوته الضَّعيف « المسرسع » أحدث مفارقة صارخة بين ما يؤديه وما ينطق به ؛ فما كان منه سوى أن انتحر بعد ليلة العرض الأولى حتى لا يشهد بعينيه سقوطه من فوق عرش النُّجومية .

وهذا يدل على أن الأصوات البشرية لها إمكاناتها التَّعبيرية التي لا تُحَدُّ ، بل إن الصَّوت القوي المعبر بطبقاته العريضة والعميقة – كان أحد أسباب تألُّق بعض نجوم السِّينما والتِّليفزيون ، لأنه أضاف أبعادًا جديدة إلى قدراتهم التَّعبيرية والأدائية . ولذلك كان الصَّوت أداة تعبيرية متكاملة ، استطاعت أن تجعل من الدِّراما الإذاعية فنا له تقاليده وأصوله ورُوّاده ونجومه .

ونظرًا لغياب العناصر المرئية من الدِّراما الإذاعية ، فإنه يتحتم على المؤلف الإذاعي أن يقلل بقدر الإمكان من عدد الشَّخصيات التي يقدمها في عمله الدِّرامي ؛ حتى يَسهُلَ على المستمعين استيعابُها وإدراك الفروق فيما بينها ، وأبعاد الصِّراع التي تحتويها . وهذا يحتِّم عليه بالتّالي تجنب استخدام الحبكة

المعقدة ، التي تصب فيها أو تنبع منها روافد جانبية متعددة للصّراع . وقد أدى هذا بدوره إلى انتشار التّمثيليات الإذاعية القصيرة ، لدرجة أن التّمثيلية التي تذاع في حدود نصف ساعة – أصبحت النّموذج الشّائع في معظم محطات الرّاديو في العالم . كذلك فإن التّمثيلية التي لا تتجاوز عشر دقائق – أصبحت شائعة أيضًا ، خاصةً في برامج المنوعات . أمّا التّمثيليات التي تستمر لمدة ساعة فهي أقل شيوعًا ، وتكاد تقتصر على البرامج الثّقافية الموجّهة للصّفوة .

أمّا المسلسلات الإذاعية فتتراوح الحلقة فيها بين ربع السّاعة ونصف السّاعة على أكثر تقدير . ويحرص المؤلف فيها على وضوح خط الصّراع الرّئيسي في كل حلقاتها ؛ حتى لا يضل المستمع طريقه في متاهات التّفاصيل الجانبية ، التي يمكن أن ترد فقط على سبيل تأكيد هذا الخط الرّئيسي ، لا أن تُضيع الاهتمام به . كذلك يحرص المؤلف على أن تشكل كل حلقة ما يشبه الوحدة المتبلورة التي منحها شخصية متميزة إلى حدٍّ ما ، وإن كان من الضّروري أن تتحد هذه الوحدة مع كل وحدات العمل الدّرامي ؛ لتشكل في النّهاية صيغته الدّرامية الكاملة .

ويمكن للسّرد الذي يقوم به راوٍ أن يلعب دورًا حيويا في الدّراما الإذاعية . وقد أثبتت تجارب السّرد بضمير المتكلم نجاحًا ملحوظًا بفضل ريادة أورسون ويلز وآرش أوبولر ، وغيرهما في هذا المجال . ذلك أن هذا السّرد يساعد المُستمع منذ أول وهلة على الإمساك بالخيوط الرّئيسية التي يتشكل منها نسيج الدّراما الإذاعية ، فيوثّق من علاقته به ومن ارتباطه بالعمل الدّرامي برمّته ، خاصة إذا كان صوت الرّاوي معبّرًا عن نوعية الأحداث الجارية ، ويلعب دورًا عضويا سواء كشاهد عيان يؤكد مصداقية الشّخصيات والمواقف ، أو كشخصية منغمسة في الصّراع الذي تدور فيه كل الشّخصيات الأخرى .

وقبل انتشار التِّليفزيون ، كانت للدِّراما الإذاعية شعبية جارفة بين معظم طبقات الشَّعب ؛ ففي الولايات المتحدة الأمريكية مثلاً تعددت أنواع الدِّراما الإذاعية ؛ مثل المسلسلات النَّهارية التي اشتهرت باسم « أوبرا الصّابون » ، والتي تذاع خِصِّيصًا لربّات البيوت أو العجائز أو المحالين للمعاش . وقد استعار التِّليفزيون بعد ذلك نفس النَّمط في مسلسلاته النَّهارية ؛ مثل مسلسل « « الجريء والجميلات » الذي لاقى إقبالاً كبيرًا عند عرضه في مصر . وعلى الرَّغم من أن هذا النَّوع من المسلسلات الإذاعية يلقى هجومًا حادًّا من جمهرة النُّقاد وصفوة المثقفين ؛ لأنه عبارة عن سلسلة لا تنتهي من الأحداث الملفَّقة والشَّخصيات المقحمة بدون مبرر ، بالإضافة إلى خلوِّه من أية قيمة فكرية أو ثقافية رفيعة – فإنه لا يزال الدِّراما الإذاعية أو التِّليفزيونية المفضلة لدى الذين يسعون لشغل أوقات فراغهم بطريقة أو بأخرى .

هناك أيضًا مسلسلات الأطفال التي تُقابَل بالهجوم نفسه ، وتتهم بنفس السَّطحية والتَّلفيق من كبار النُّقاد ، ومع ذلك فإن شعبيتها بين الأطفال لا يمكن إنكارها . كذلك هناك المسلسلات البوليسية التي تعتمد أساسًا على عنصر التَّشويق ، وذلك بإشراك المستمع ، بطريقة غير مباشرة ، في البحث عن سر الجريمة ومحاولة فك طلاسمه . هناك – أيضًا الدِّراما الغنائية التي يشترك في إبداعها أساطين التَّأليف الموسيقي والغناء الأوبرالي ، وغالبًا ما تكتب الأحداث الدِّرامية خصيصًا لإبراز البراعة الموسيقية والغنائية . . إلخ ، مما يدل على أن الدِّراما الإذاعية شكل فني مَرِن قادر على استيعاب أشكال متعددة ومختلفة من الإبداع الفني .

ولعل الاختبار الحقيقي لحُنْكة مؤلف الدِّراما الإذاعية ، يتمثل في قدرته على

الإيحاء للمستمع بما يمكن أن يراه ببصيرته ، دون أن يُشعره بأنه يتعمد فعله بهدف جذب انتباهه قسرًا . فمثلاً عندما تشرع شخصية في الاعتداء بالضَّرب على شخصية أخرى ، لا يعقل أن تعلن الشخصية المعتدية للمستمع عمّا تقوم به من فعل ، فهناك حِيَلٌ في الحوار الإذاعي من شأنها أن تمهد بطريقة طبيعية للغاية لموقف الضَّرب والتَّشابك بالأيدي ، بحيث يستشعره المستمع دون سرد أو تصريح مباشر . هذا بالإضافة إلى المؤثرات الصَّوتية الكفيلة بخلق الجو العام المُوحي بمثل هذا الموقف ، وهي مؤثرات استفادت إلى حدٍّ كبير من كل الابتكارات الإلكترونية ، القادرة على إحداث كل الأصوات الطَّبيعية والآلية ، الصّادرة عن مختلِف المواقف بمجرد الضَّغط على أزرار اللَّوحة الموجودة أمام مهندس الصَّوت .

وبرغم انتشار الدِّراما التِّليڤزيونية ورسوخ تقاليدها - فإنها لا تزال تحمل بصمات الدِّراما الإذاعية التي سبقتها على الدَّرب . ذلك أن تكوين جمهور كل من التِّليڤزيون والإذاعة يتشابه تشابُهًا واضحًا ، فهذا الجمهور لا يجتمع في مكان واحد كجمهور المسرحية أو الفيلم السِّينمائي ، بل هو موزع على البيوت والأندية وغير ذلك من الأبنية التي تنتشر في كل البقاع . وهو جمهور مختلف من حيث العدد ، بل إنه يمكن أن يقل إلى أن يصبح فردًا واحدًا ، ومختلف أيضًا من حيث الطَّبقات الاجتماعية والمستويات الاقتصادية والميول والرَّغبات والإحباطات والتَّطلعات . . . إلخ .

وإذا كان من الممكن لجمهور الرّاديو أن يُنصت إليه وهو يوليه جزءًا من عقله فقط ، إذ يستطيع أن يحرر خطابًا أو يشتغل بالإبرة أو الكَيِّ أو القراءة أو القيام بشئون المنزل بصفة عامة - فإن مُشاهد التِّليڤزيون يمكنه أن يفعل ذلك أيضًا ،

خاصة إذا كان المسلسل التّليڤزيوني - مثلاً بطيئًا ومثيرًا للفتور والملل . ولعل معظم المؤلفين الإذاعيين أو التّليڤزيونيين يضعون هذه الحقيقة في اعتبارهم ، فيبحثوا دائمًا عن الحيل أو التّوابل التي من شأنها أن تجذب انتباه الجمهور باستمرار إلى أعمالهم الدّرامية .

كذلك فإن برنامج التّليڤزيون كبرنامج الراديو ، يحتم تحديد الوقت الذي يستغرقه ، ومدى قابليته للإخراج في نطاق ميزانية محددة ، كما أن طبيعته العامة لا بد أن تكون معروفة مقدمًا . وقد تبدو هذه الشّروط قاسية بعض الشّيء بالنسبة للكُتاب القادمين من المسرح أو السّينما ، فالمؤلف المسرحي لا يشغل نفسه بعنصر الزّمن ما دام في الحدود المعقولة ، وتستطيع مسرحيته أن تطول حسب مقتضيات الحبكة والبناء الدّرامي ، فهو لا يكتب في حدود فترة زمنية تحسب بالدقيقة الواحدة . أمّا المؤلّف الإذاعي أو التّليڤزيوني فمقيد بفترة زمنية محددة مسبقًا ولا يمكن تجاوزها ، كما أنه غير مسموح له أن يتقاعس عن شغلها حتى آخر لحظة فيها .

والمؤلف الخبير يمكن أن يضع في ذهنه تصورًا مسبقًا للشّكل التّقريبي الذي سيتخذه العمل الدّرامي في النهاية ، ومن ثمّ يستطيع أن يقدم العدد المناسب من الشّخصيات ، والمستويات المختلفة للصّراع . . . إلخ . ذلك أن حسه الدّرامي الذي اكتسبه من خبرات طويلة ومتعددة يمكّنه من الإحساس بقدرة الإطار الزّمني المتاح على احتواء عناصر مضمونه الدّرامي بكل تفاعلاتها المحتملة ؛ فلا يَتصور مضمونًا لا يملك قوة دفع من الكِبَر والضّخامة بحيث لا بد أن تحطم مثل هذا الإطار .

وقد تقدَّم فن الجمع بين الصَّوت « الحي » والصَّوت المسجل في الرّاديو تقدمًا كبيرًا ؛ فقد أصبح الكمبيوتر الآن قادرًا على تسجيل كل أنواع الأصوات التي يمكن إدماجها مع الحوار « الحي » في الدِّراما الإذاعية وتخزينها . فقد استطاع فن مزج الأصوات أن يُحدث تأثيرات مبهرة ، أضافت الكثير إلى إيحاءات الدِّراما الإذاعية وإمكاناتها التعبيرية ، وهو نفس التَّقدم الذي أحرزته الدِّراما التِّليفزيونية ، وإن كان الكمبيوتر في هذه الحالة يقوم بتخزين الصَّوت والصُّورة معًا ، ويضع هذه المادة الفنية تحت أمر المخرج في أية لحظة يطلبها .

وتَتشابه الدِّراما الإذاعية والدِّراما التِّليفزيونية في أنهما تُستهلَكان في عرض واحد أو عددٍ ضئيل من العروض . وعندما ننظر إلى الأعداد الهائلة لمحطات الرّاديو والتِّليفزيون التي تغطي كل أرجاء المعمورة الآن ؛ نُدرك إلى أي مدًى تتأزم عنده الأمور في البحث عن مضامينَ وموادَّ وأعمالٍ يمكن أن تسد هذه الأفواه الفارغة التي لا تشبع أبدًا ، بحيث يستحيل ضمان جودة هذه المواد أو الأفكار المقدمة ، بل إن أزمة الدِّراما التِّليفزيونية تبدو أكثر حِدة ، إذا وضعنا في اعتبارنا أنه مقابل كل عشر أفكار تصلح للرّاديو تصلح فكرة واحدة للتِّليفزيون .

وبرغم التَّقدم التِّكنولوجي الذي أحرزته الدِّراما التِّليفزيونية ، فهي لا تزال عاجزة عن تحقيق الإمكانات الخيالية التي تتمتع بها الدِّراما الإذاعية ، إذ إن اعتبارات الإنتاج وميزانيته المالية غالبًا ما تقف عقبة في وجه هذه الطُّموحات الفنية. فالمؤلف الإذاعي ما دام قد أبقى عدد شخصيات تمثيلية ضمن الإطار المعقول – فإنه يستطيع أن يُطلق العنان لمخيِّلته أو لقصته لتتجول حيث تشاء ؛ فقد تعبر المحيطات إلى الهند والصِّين ثم تعود إلى مصر وتمضي في رحلتها إلى أمريكا ، دون أية مشقة على الإطلاق . وليس ثمة حدٌّ لتعدد المناظر التي يستطيع

المؤلف تصورها والإيحاء بها . وتستطيع حركته أن تمضي بأقصى سرعة في الطُّرق أو في الأنفاق المظلمة ، ويستطيع أبطال تمثيليته أن يطارد بعضهم بعضًا فوق صخور ساحل شديد الانحدار أو على حافَة ناطحات السَّحاب ، وقد يستخدمون السُّفن أو الطّائرات أو الغواصات أو سفن الفضاء أو أية مخترعات مستجدة . فالدِّراما الإذاعية تستطيع معالجة كل هذه المسامع دون نفقات إضافية ، أمّا في الدِّراما التِّليفزيونية فيتعين علي المؤلف أن يكون واثقًا بالمكان الذي تتحرك فيه أحداثه في حدود الميزانية المرصودة لها .

وفي الدِّراما الإذاعية يتصور المستمعُ الشَّخصياتِ طبقًا لنغمة أصواتهم وطريقة أدائهم ونطقهم ، التي تدل على مركزهم الاجتماعي ولهجتهم الإقليمية ومفرداتهم التي يفضلون استخدامها في الحديث . أمّا تعبيرات وجوههم ، وحركة أيديهم ، وطريقتهم في الوقوف أو الجلوس أو السَّير ، فإنها تبقى غامضة إلى حدٍّ ما ، وليست لها في الواقع أهمية إلا بمقدار انعكاس ذلك على أصواتهم. أمّا المؤلِّف التِّليفزيوني فيجب عليه تحديد سمات شخصياته بالتَّفصيل ، سواء أ كانت سماتٍ جسدية أم سماتٍ نفسية ، وما دام هو مُبدعَ هذه الشَّخصيات فهو المصدر الوحيد لكل معلومات عنها ، يطلبها المخرج أو مهندس المناظر أو الممثلون أو عامل المكياج أو مصمم الملابس . فإذا كانت للشَّخصية لحية ، فأي نوع من اللِّحى لحيتها ؟ وإذا كانت تتوكأ على عصًا فأي نوع من العِصيّ ؟ وهكذا يتحتم على المؤلف أن يجيب عن مثل هذه الأمثلة . صحيح أنه ليس مجبرًا على تقديم إجابات تفصيلية ، لأن هذه التَّفصيلات من اختصاص الفنانين والفنيين القائمين على عملية الإنتاج والإخراج . . . إلخ ، لكن عليه أن يشير عليهم بالطُّرق التي سيسلكونها ؛ فهو يحدد لهم الفترة التي تدور فيها أحداث التَّمثيلية – مثلاً – بأنها

في أوائل القرن العشرين ، إمّا لدلالة تاريخية أو درامية ، وبذلك يقدم لهم الإطار الفني الذي يتحركون داخل حدوده .

وثمة فارق كبير بين الرّاديو والتّليڤزيون ، يتمثل في استخدام الرّاوي الذي يقوم بدور كأنه السّاحر الذي لا يكتفي بنقل الحركة عبر الزّمان والمكان ، بل يصور بصوته الجَهْوَري أو الأجشّ المعبّر عن المَشاهد المتابعة ، ويقدم الشّخصيات الجديدة ، بل ويمكن أن يشارك في الأحداث بصفته شاهدَ عيان ، وغالبًا ما يحل للمؤلف مشكلات تبدو عويصة لأول وهلة . وحتى في حالة النُّقّاد أو المستمعين الذين قد يرون في الرّاوي دورًا مصطنعًا - فإنهم يحتملونه عندما يدركون أنه شر لا بدَّ منه . أمّا في التّليڤزيون فليست هناك ذريعة لاستخدامه ؛ إذ يملك القائمون على العمل في الدّراما التّليڤزيونية وسيلتين للتّوصيل هما الصّوت والصُّورة . وإذا لم يمكن ربط المَشاهد وإعدادها بإحدى الوسيلتين - فإنه يمكن ذلك بالوسيلة الأخرى ، وإن كان يُفَضَّل عادة استخدامُ الصُّورة في الربط ، لأن التّليڤزيون في النّهاية صورةٌ كما أن الرّاديو صوت . وإذا اضطر المؤلّف التّليڤزيوني إلى استخدام الرّاوي - فلا بد أن يكون لديه أكثر من سبب قهري أجبره فنيا على ذلك ، عندئذ يستطيع استخدام الرّاوي المختفي الذي نسمع صوته ولا نراه ، كما يحدث في الرّاديو ، لكن يظل دوره مهما كان متقنًا ، مقطوعَ الصّلة الحميمة والعضوية بطبيعة الدّراما التّليڤزيونية .

وفي منطقة الشّرق العربي ، كانت الإذاعة المصرية رائدة في مجال الدّراما الإذاعية ، سواء أ كانت تمثيليات أم سهرات أم مسلسلات . وقد برز في هذا المجال كُتاب من أمثال يوسف عز الدّين عيسى ، ومحمود إسماعيل ، ومحمد متولي ، وحسين العقاد ، ومحمد كامل حسن المحامي ، خاصةً في الخمسينيات

قبل دخول التِّليفزيون . ويرز معهم مخرجون كبار من أمثال محمد توفيق ويوسف الحطّاب ومحمود السَّبّاع وإيهاب الأزهري ، وغيرهم .

وعلى الرَّغم من بداية الإرسال التِّليفزيوني في ٢٣ يوليه ١٩٦٠ وانبهار النّاس بهذا الوافد السِّحري الجديد ، وانتشاره بين العامة قبل الخاصة - فإن الدِّراما الإذاعية لا تزال تُقاوم هذا الطُّوفان حتى الآن ، ولم تفقد إغراءها حتى بالنسبة للكُتّاب الذين لمعوا في المسلسلات التِّليفزيونية ؛ من أمثال صالح مرسي و وحيد حامد وأسامة أنور عكاشة ، وغيرهم . فهم من حين لآخر يحنّون إلى الدِّراما الإذاعية التي كانت بمثابة المدرسة التي تخرجوا فيها . وهذا وعيٌ عميق بدور الرّاديو في حياتنا ؛ إذ إن الاستماع إليه مثل الإنصات لصوت صديق حميم لا يُسأم ولا يُمَلّ ولا يُرهَق من تقديم كل أنواع الثَّقافة والمعرفة والموسيقى والدِّراما ، فهو غذاء رُوحي وفكري ونفسي باللَّيل والنَّهار ، ورهن إشارة كل إصبع تدير مفتاحه .

الفصل الثاني
الدّراما التّليفزيونية

من المحتم على أي فنان عندما يتصدّى للإبداع في مجال معين - أن يكون مُلِما بكل تقنياته ، حتى يستطيعَ أن يصل إلى جمهوره على أفضل وجه .

وهذا الإلمام أو الوعي شرط أساسيٌّ أيضًا في النّاقد الذي يباشر نقد الأعمال الفنية التي أبدعت في هذا المجال ، حتى يكون نقده تحليلاً علميا وموضوعيا بقدر الإمكان .

ففي مجال التِّليفزيون ، مثلاً ، يتحتم على الكاتب - وعلى النّاقد إلى حدٍّ ما - أن يكون ملما بتفاصيل العمل التِّليفزيوني ابتداءً من القصة والسِّيناريو ، ومرورًا بطرق التَّصوير والإخراج وحركات الكاميرا ومواضعها الصَّحيحة ، وفن الدِّيكور والملابس والإضاءة وأنواعها وخصائصها وطُرق المزج فيها ، والصَّوت وطبقاته وأبعاده ، وطبيعة العمل في الاستديو وتوزيع أقسامه و وظيفة عُماله ، وانتهاءً بالقواعد العامة للأداء التَّمثيلي سواءٌ على مستوى الحركة أو الصَّوت . وخاصةً أن الفريق القائم على إنتاج العمل التِّليفزيوني مسئولٌ مسئولية تضامنية عن الصُّورة النِّهائية التي يظهر بها على الشّاشة ، ومن ثمَّ فهي مسئولية مشتركة منذ أن كان فكرة وحتى أصبح عملاً تليفزيونيا .

والأفكار العظيمة لا تكفي لإنتاج أفلام أو أعمال تليفزيونية عظيمة إذا لم يكن الفريق واعيًا بأصول الحرفة في كل خطواتها وتفاصيلها ؛ إذ إن أي تعثر في أية خطوة كفيلٌ بتشويه الفكرة وإظهارها بمظهر السَّطحية والتَّفاهة ، مهما بدت عظيمة لأول وهلة . وهذه حقيقة تمثِّل مهمة خطيرة ملقاةً على عاتق المؤلف التِّليفزيوني ، الذي يضع في القصة والسِّيناريو والحوار ، المسارات التي ستشقها كل عناصر الإنتاج التِّليفزيوني ، من ديكور وملابس وإضاءة وصوت وإخراج وأداء تمثيلي وإلقاء صوتي . . إلخ . فإذا كانت هذه المسارات واضحةً ومتبلورة ومؤدية إلى أهدافها الفكرية والفنية - وصل العمل التِّليفزيوني إلى الشّاشة بالأسلوب الذي يتمناه جميع القائمين على إنتاجه .

لكن هذا لا يعني أن المؤلف التِّليفزيوني يحدد كل كبيرة وصغيرة في العمل التِّليفزيوني ، ذلك أن لكل فريق في الإنتاج إبداعه الخاص والنّابع من حرفياته الخاصة به ؛ ومن ثمَّ فإن كل خطوة في الإنتاج هي إضافة إبداعية جديدة للنَّص المكتوب . فمثلاً في النَّص التِّليفزيوني لا يفترض في المؤلف الاهتمام بتفصيل كل لقطة لأن هذا من عمل المخرج ، ولكن يجب أن يكون مدركًا للتَّجميع وأن يتناغم مع المخرج في الزّاوية التي تتم منها معالجة المشهد ؛ حتى لا يحدث أي انفصام بين رؤية كل منهما له ؛ إذ إنه كلما تذكر المؤلف أن عمله سوف يُرى من خلال الكاميرات التي يمكن أن تصوِّر من أبعاد مختلفة ومن زوايا متعددة ، ويمكن أن تصور من فوق وأن تتحرك إلى الأمام أو الخلف - أصبح متمكنًا من اللغة التليفزيونية بحيث يتناغم ما هو معروض على الشّاشة مع ما كتب أصلاً على الورق . لكن من المعترف به أيضًا أن المخرج لن يستخدم دائمًا اقتراحات المؤلف ، لأنه غالبًا ما يكون أكثر منه دقة في تقدير ما بذهنه ، وقادرًا على إبداع تأثير جديد

قد لا يكون على نفس النّحو الذي تصوَّره المؤلف .

ويُشبه التِّليفزيون السِّينما في أن الحركة لا تقتصر لفترة طويلة من الزَّمن على منظر واحد كما يحدث في المسرحية ، لكن إذا كانت الحركة في الفيلم السِّينمائي حركة إلى حدٍّ كبير - فإنها في الفيلم التِّليفزيوني عادة ما تكون حركة نسبية ؛ إذ تقتصر على التنقل من مشهد إلى مشهد عن طريق قَطْع سينمائي إلى مشهد آخر ، بالإضافة إلى أن عدد المَشاهد محدود . وحتى في حالة استخدام بعض الحِيَل مثل العرض الخلفي ، فإن الحركة لا تكون حرة تمامًا . ولذلك يرضخ التِّليفزيون للقيود التي يفرضها عاملا الزمان والمكان ، في حين تستطيع السِّينما التَّحايل عليهما .

لكن هذا لا يمنع التِّليفزيون من الاستفادة من إمكانات السِّينما في استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصَّوتية والصَّوت نفسه بطريقة إبداعية ، كما تفعل السِّينما في التَّعليق على الصُّورة ، وفي ربطها بموقف عاطفي ، وكذلك استخدام اللَّقطات المقربة والمتوسطة على وجه الخصوص ، وتوليفها طبقًا لمقتضيات السِّياق بالقطع والمزج ، وإنهاء كل مشهد بقطع تدريجي . لكن الإكثار من استخدام هذه الأساليب السِّينمائية ليس مستحبا دائمًا في التِّليفزيون ، الذي قد يفشل في توظيفها بنفس الدِّقة المعهودة في السِّينما .

والفيلم السِّينمائي بطبيعته يملك حرية كبيرة في الحركة ، وهو غالبًا ما يستغل هذه الحرية إلى أقصى درجة ، أمّا البرنامج أو الفيلم التِّليفزيوني فالحركة فيه أقل، ولذلك يستعين بالمزيد من الحوار لتعويض هذا النَّقص . ومن هنا كان الفيلم التِّليفزيوني يقف في منتصف الطَّريق بين السِّينما والمسرح ، وكانت الموازنة بين الحركة والحوار من أهم العناصر الحرفية التي يجب أن يُعيرها الكاتب

التّليفزيوني كل اهتمامه . فالتّليفزيون يستخدم بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التي تستخدمها المسرحية ، كما أنه يستخدم حوارًا أقل من حوار المسرحية ، إذ إن كاميراته تستطيع أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد لتوصيل التّعبير بدلاً من الكلمات التي يستخدمها المسرح في توصيله .

ولا يعيب المسرح أن يعتمد على الحوار ، فهذه هي طبيعته ، لكنها في الوقت نفسه معادلة صعبة أن يملأ المؤلف فراغ ساعتين أو ثلاث بالحوار الذي يحمل على أجنحة الأداء والتّمثيل . ولذلك تزخر مسرحيات كثيرة بحوارات هي في حقيقة أمرها مجرد حشو يمكن أن يتقبله الجمهور إلى حدٍّ معين ، أمّا إذا زاد على هذا الحد فلا بد أن يعبر المشاهدون عن استيائهم بطريقة أو بأخرى . أمّا الفيلم التّليفزيوني إذا لجأ إلى الحشو – فإن المشاهد يشعر به على الفور . وإذا أدى هذا الحشو إلى ملله فإن أبسط إجراء يتخذه أن يغير محطة الإرسال أو يُطفئ الجهاز تمامًا . فالزّمان والمكان في التّليفزيون عنصران حيويان لا يمكن التّفريط فيهما ، بل يجب استغلالهما على أفضل وجه ممكن .

والحركة في إطار المشهد التّليفزيوني كالحركة في المسرح ؛ أي أنها مستمرة ضمن هذا الإطار ، لكن ثمة فارقًا كبيرًا بينهما يتمثل في الطُّول ؛ فقد يستغرق المشهد المسرحي عشرين دقيقة أو أكثر ، في حين لا يَزيد المشهد التّليفزيوني على خمس أو ست دقائق بصفة عامة . فالحركة تنتقل من مشهد إلى آخر ، ولذلك يتحدد إيقاع العمل التّليفزيوني بطول أو قِصَر هذه الانتقالات ، بحيث لا يشعر المُشاهد أنه يتابع مسرحية غير مقبولة خارج نطاق المسرح ، بل يشاهد عملاً ينطوي على سَعة الحياة نفسها وتنوعها .

ومهما كانت المناظر المُعَدَّة للتّصوير في الاستديو محدودة ، فإن الحركة تشق طريقها من منظر إلى منظر بطريقة متغيرة دائمًا ، وبحيث لا تَطول أكثر من اللازم في أي منظر منها ؛ ولذلك يوجد مجال أكبر للحركة في عدد محدود من المناظر مما قد يبدو في الظّاهر . ويستطيع المؤلف التّليفزيوني المتمكن أن يستفيد من هذه الإمكانات ، فإذا كان طول الفيلم مثلاً ستين دقيقة - فإن عدد مَشاهِده يناهز خمسة وأربعين مشهدًا أو أكثر ، بحيث لا يَزيد طول المشهد على بضع دقائق قليلة ، بحيث تترواح المشاهد بين الطُّول والقِصَر لضبط إيقاع الفيلم من خلال عنصر الرَّبط بينها ، الذي يكتسب أهمية بالغة في صياغة الشّكل النّهائي له .

ويستخدم القَطْع داخل المشهد الواحد لربط لقطة بلقطة . وإذا كان المؤلف لا يحتاج ، في أغلب الأحوال ، إلى تفصيل اللَّقطات تفصيلاً دقيقًا ، فإن القطع في هذه الحالة يُصبح من أهم اختِصاصات المخرج ، الذي يوظفه في ربط المَشاهد التي تنساب فيها الحركة دون أي انقطاع زمني . أمّا المزج فيستخدم في ربط المَشاهد التي بينها انقطاع زمني ، أو حين تكون العَلاقة الزّمنية في السِّياق غير واضحة المعالم . وقد ينفذ المزج بسرعات مختلفة ، ولهذا فإن وظيفته لا تقتصر على الرَّبط ، بل تشمل تغيير سرعة إيقاع الحركة والإيحاء بحالة نفسية معينة ؛ ولذلك فالمشهد لا يكون تاما كاملاً بذاته إذا لم يؤدِّ بقوة إلى المشهد الذي يليه .

هذا عن المشهد ، أمّا الفصل فهو مجموعة من المَشاهد ، وغالبًا ما تَزيد هذه المجموعة على مشهدين ، لكنها تقل عن عشرة ، وهي تشمل مرحلة محدودة من الحركة . وهي تشبه الفصل في الرواية أو الحركة في السِّيمفونية ؛ أي أن الفصل التّليفزيوني كالفصل في الرِّواية ، فيه وحدة ولا بد أن ينتقل بالحركة خطوة إلى الأمام ، وهو يسمح للمؤلف بأن يقدم ويُنمّي أفكاره ويولِّد أفكارًا جديدة ،

ويدفع الحركة إلى الانطلاق من عدة أماكن مختلفة ، وغير ذلك من الأدوات التي تنهض عليها الحَبْكة التِّليفزيونية .

في هذه الحبكة لا توجد قصة وحيدة ذات عناصر معقدة ومتداخلة في بعضها بعضًا ، كما هي الحال في المسرحيات ، بل هناك عدة قصص تنمو وتتطوّر نحو فكرة مركزية ، بحيث يجب تقديم كل قصة من هذه القصص وتنميتها إلى حدٍّ ما قبل أن تتداخل في غيرها وتتفاعل معها . هنا يقوم الفصل التِّليفزيوني بدوره ، لأن بدايته هي بداية الحركة كلها ، ومن ثمَّ لا بد أن يبدأ كل فصل بداية جديدة بحيث لا يبدأ في نفس المنظر الذي انتهى فيه الفصل السّابق . وهذا لا يعني حَجْرًا على أسلوب الكاتب التِّليفزيون في صياغة نصه ، بل يساعده في تحديد بداية الفصل بحالته الخاصة المتميزة وبسرعته المقصودة المعينة ، بحيث لا يصبح مجرد امتداد للفصل السّابق .

وبعد وضع الخُطة الكاملة للنَّص التِّليفزيوني – فإنه من المحتمل أن تطرأ بعض المشكلات إذا لم يضع المؤلف في اعتباره نوع الحبكة التي يستطيع التِّليفزيون معالجتها والنَّوع الذي لا يستطيعه . فعليه منذ البداية أن يقسم الحركة إلى عدد من الخيوط ينمو في وقت متزامن ويتداخل أكثر فأكثر حتى اكتمال الشّكل النِّهائي . ويجب أن يكتب المَشاهد بصفة عامة بحيث يمكن تغطيتها أغلب الوقت بكاميراتين. لكن من الصَّعب التعميم المطلق لأن هناك اعتباراتٍ عملية تنشأ بأشكال تختلف باختلاف كل .فيلم أو مسلسل أو تمثيلية أو برنامج . والمهم بالنِّسبة للمؤلف هو أن يدرك طبيعة التِّليفزيون وقيوده التي يجب أن يراعيها حتى يتجنب أكبر قدر ممكن من المشكلات ، أو يصبح قادرًا على حلها إذا طرأت في أضيق الحدود .

ولعل أهم ما يساعد في بناء النَّص الجيد القابل للإخراج هو الملخص الذي قد يعتمد على بداية كل مشهد ونهايته ، والمنظر الذي يحدث فيه ، والشخصيات التي يحويها هذا المشهد ، والمعنى الرَّئيسي للحركة فيه ، والخط الأساسي للحوار ، والوسائل الفنية المطلوبة ، وكيفية ربطه بالمشهد الذي يليه ، وأسلوب تجميع المَشاهد في فصول . وإذا ما تم اتِّباع الملخص على هذا الشَّكل فإن أخطاءه سواء أ كانت درامية أم فنية ستبذو ، ويمكن تجنبها وإصلاحها قبل كتابة النُّسخة النِّهائية للسِّناريو ، مما يوفر كثيرًا من الجهد والوقت .

وقد يبدو العمل يسيرًا على الورق ، لكنه في الواقع شديد التَّعقيد . ولذلك يقول بادي تشايفسكي المؤلف التِّليفزيوني الأمريكي الشَّهير : « إن التَّأليف التِّليفزيوني شكل من الدِّراما ، له خصوصيته الشَّديدة التي قد لا يدركها بالفعل أي واحد ممَّن يكتبون الآن لهذه الوسيلة . فهناك أسلوب خاص ، وتقنية خاصة ، وصناعة خاصة . ويتجلى هذا التَّفرد أو الخصوصية في فشل المؤلفين المسرحيين اللامعين في برودواي وكُتاب السِّناريو السِّينمائي عندما تحولوا إلى الكتابة للتِّليفزيون . »

وبرغم كل هذه الصِّعاب – فإن الأنواع الرَّئيسية للإنتاج التِّليفزيوني كالأفلام والتَّمثيليات والمسلسلات والبرامج التَّسجيلية والإذاعات الخارجية وغيرها ، آخذة في النمو والتَّطور والتَّقدم . فقد اقترب البرنامج التَّسجيلي من التَّمثيلية ، وكذلك البرنامج الإخباري ، وأصبح هناك ما يُشبه السِّناريو المسبق للإذاعات الخارجية ، كما استفادت التَّمثيليات من المواد الإخبارية والتَّسجيلية . . إلخ ، بحيث أصبحت الفائدة متبادلَة بين مختلِف الأشكال التِّليفزيونية ، خاصة في مجال التَّركيز والإيجاز ، وتوصيل المعلومة أو الإثارة العاطفية كأنها طلقة

رصاص لا بد أن تصيب الهدف .

وإذا كان المثل السائر يؤكد أن المشهد يجب أن يطول حتى يؤتي ثماره ويتم استيعابه فكرًا وإحساسًا – فإنه لا يعني الإطناب أو التَّكرار أو البطء أو التَّرهل ، لأن التَّمثيليات في واقع الأمر قد زادت سرعتها زيادة كبيرة عن ذي قبل . وسادت المخرجين والنُّقاد والمشاهدين الرَّغبةُ في استبعاد كل ما هو خارج عن الموضوع ، أو غير مثمر سواء في النَّص أم في الحركة ، وتقليله بقدر الإمكان إذا لم يكن هناك بُدٌّ من اللُّجوء إليه . فمن المرفوض فنيا ودراميا أن يتابع المتفرج مشهدًا ، يجد فيه النّاس يدخلون من الأبواب ، ويتصافحون ، ويتبادلون السَّجائر ، ويجلسون على الكراسيّ ، ويثرثرون حول حالة الطَّقس . فالمتفرجون يتوقعون أن يجدوهم وقد بدأ العمل الذي سيؤثر في مجرى الأحداث . فمن شأن هذا الاختصار والإسراع أن يُقلل من الزَّمن المتيسر للمؤلف ، لتقديم شخصياته بطريقة كافية للتَّعرف عليها ، ولكن يجب عليه أن يفعل ذلك بطريقة أو بأخرى ، لأنه مهما حدث فيجب عدم تعطيل نمو الحبكة . ولذلك يقول تشايفسكي : « لَمّا كانت الدِّراما التِّليفزيونية لا تستطيع التَّوسع عرضًا فلا بد أن تتسع عمقًا ؛ فلا يكفي الرُّكون إلى المباشرة والصِّدق السَّطحيين ، بل لا بد من النَّفاذ الواضح المثير إلى الأعماق الغائرة . و وجهة نظري في هذا الأمر ، بصرف النَّظر عن قيمتها ، هي أن التَّمثيلية التِّليفزيونية التي تستغرق تسعين دقيقة هي من أصعب الأشكال الدِّرامية ، بل هي أصعبها على الإطلاق عندما يحاول المرء الإلمام بها . وربما لم يتمَّ تحقيق أسلوب هذه الوسيلة وتقاليدها لأنه لم يتيسر بَعْدُ الوقتُ اللازم لذلك . »

وكثيرًا ما لوحظ أن كبار مؤلفي التِّليفزيون من ذوي الفكر الثّابت النّاضج

والمستوى الفني الرَّفيع ، يقتصرون على تأليف تمثيليات لا تستغرق أكثر من ساعة أو ساعة ونصف . فمن الواضح أن تسعين دقيقة من الإنتاج التّليفزيوني الجيد كافيةٌ لتجسيد مضمون يُساوي ذلك الذي يحصل عليه المُشاهد في مسرحية من ثلاثة فصول . ولذلك يتحتم على المؤلف التّليفزيوني أن يسرع إلى رسم شخصياته بسماتها الرَّئيسية الغالبة، في خطوط واضحة وعميقة في الوقت نفسه، مثله في ذلك مثل الفنان التَّشكيلي البارع ، الذي يصل إلى أقصى طاقات التَّعبير الفني في لوحاته بأقل قدر من ضربات الفرشاة . فالفرق بين الحديث في الحياة اليومية ، والحديث في التَّمثيلية هو أن الحديث في الحياة اليومية لا يقول إلا القليل جدًّا معظم الوقت ، وأحيانًا لا يقول شيئًا على الإطلاق ، في حين يتحتم على حديث التَّمثيلية أن يقول الكثير في أقل كلمات ممكنة . وفي معظم الأحيان لا يصل حديث الحياة اليومية إلى هدف محدد ، أمّا حديث التَّمثيلية فلا بد أن يصل إلى هدف يساهم في تطوير المواقف والشَّخصيات ودفع الحبكة خطواتٍ إلى الأمام ؛ ولذلك يحرص المؤلف الجيد على أن تكون كل عبارة ، بل كل كلمة ، مهمة . فإن لم تكن كذلك ؛ أي إذا لم تقم بوظيفة مفيدة مثل توضيح معالم الشَّخصيات ، أو تحديد الحبكة ، أو دفع الأحداث في مسارها المنطقي والطَّبيعي ، فلا داعيَ لهذه العبارة أو الكلمة على الإطلاق .

ولا يعني هذا أن كل العبارات والكلمات متساوية في الأهمية والحيوية ، لكن المقصود بهذا أن تحقق غرضًا ، كَبُرَ أم صَغُرَ ، وأن يكون وجودها مبررًا في السِّياق بحيث إذا جربنا حذفها فإنها تحدث خللاً فيه ، وخاصة أن هذه العبارة والكلمات مرتبطة بسلوكيات مرئية على الشّاشة ، وقادرة على جعل الشَّخصيات متبلورة ومتميزة ، وتختلف إحداها عن الأخرى . وهذا أمر طبيعي للغاية إذ إنهم

في حياتهم اليومية يختارون كلمات تميزهم ، وعبارات مفضلة عندهم ، لدرجة أنه يمكن القول بأنه لا يوجد اثنان من البشر ، يستعملان نفس الكلمات والتّعبيرات بطريقة واحدة .

وإذا اختلط على المُشاهد أمر الشّخصيات ، وأخفق في معرفة هُوِيَّة كل منها ، فإنه يعجز عن فهم كُنْهِ المأزِق أو الصِّراع الذي تخوضه ، ومن ثمَّ يفقد اهتمامه بما يدور على الشّاشة ، ومن حقه أن يتململ لأنه جالس في منزله الخاص وليس في مسرح عام جاء إليه خصيصًا ، ويملك حرية الحركة فينهض إلى المطبخ لتناول وجبة خفيفة ، أو يذهب إلى التّليفون لمحادثة عابرة ، أو يواصل ثرثرة انقطعت مع آخر أو آخرين . وكثيرًا ما تقوم النِّساء بشغل التِّريكو أو رَفْو الثِّياب مع النَّظر إلى شاشة التِّليفزيون من حين لآخر . وهنَّ في الحقيقة يسمعن أكثر مما ينظرن . وليس من النّادر قراءة الكتب أو تصفح المجلات أثناء مشاهدة التِّليفزيون ، سواء بالنِّسبة للرِّجال أو النِّساء . وهناك عوامل ذهنية مشتتة يعاني منها العرض التِّليفزيوني ولا وجود لها في السِّينما أو المسرح ؛ إذ إن تشتيت ذهن مُشاهد التِّليفزيون يخضع لعوامل وإثارات لا يمكن حصرها .

من هنا كان على المؤلف التِّليفزيوني أن يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية ؛ كي يجعل المواقف واضحة والشخصيات متبلورة أمام المشاهد ؛ حتى يرتبط بها ويتابعها بشوق . وهذا الوضوح ليس مهما للمشاهد فحسب ، بل إن أهميته تزداد بالنِّسبة للممثل الذي يؤدي الشّخصية ، والمخرج الذي يوجهه بشأنها ، بدلالات تساعد على إجادة تصويرها . والمخرج لا يمكن أن يتلاعب بمعالم شخصية مقنعة ومتبلورة وموجودة بطريقة فعالة .

لكن هذا الوضوح لا يعني التّطويل الذي لا يكون مستحبا في معظم الأحيان؛ فقد يكون هناك موقف درامي يحتم إتاحة الفرصة للشّخصية كي تُلقي خطبة طويلة جياشة بالعاطفة ، لتُحدث تأثيرًا دراميا معينًا . لكن أصول الصّنعة تقتضي التّقليل من هذه الفقرات الطّويلة بقدر الإمكان ، والأفضل تجنُّبُها بصفة عامة ، خاصة إذا تأملنا السّلبيات التي يمكن أن تؤدي إليها . فبالإضافة إلى الفتور أو الملل الذي قد يطرأ على المُشاهد ، فإن الممثل يقع تحت ضغط عصبي مُطّرد أثناء التّمثيل ، إذ يتحتم عليه أن يُخضع صوته وجسمه لتحكم دقيق صارم وهو يواجه الكاميرات . فعليه أن يفكر في أشياء كثيرة ، و يؤدي أشياء كثيرة في الوقت نفسه ، بل ويفكر فيما يقوله وكيف يقوله سواء بالنِّسبة لتعبيرات الوجه أو حركات الجسم التي تصاحب الكلمات والنّبرات في آنٍ واحد ، كما يتحتم عليه فوق هذا أن يفكر فيما يجب عليه قولُه وفعله بعد ذلك ، لهذا كله يحتاج الممثل إلى تلك اللّحظات التي يسكت خلالها في حين يتكلم الممثلون الآخرون . إنها لحظات ثمينة بالنِّسبة إليه ، يستعد فيها لما سيأتي بعد ، لكنه يُحرَم منها عندما يُلقي حديثًا طويلاً . والمؤلف بالطّبع يكتب هذا الحديث الطّويل دون أية معاناة من هذا النّوع ، ولو وضع كل هذه الاعتبارات في ذهنه – لما لجأ إلى كتابة مثل هذه الفقرات المطولة الكفيلة بإبطاء الإيقاع وإفساد الأثر العام للعمل التِّليفزيوني .

وإذا كان الحديث المبالغ في الطُّول يصيب المتفرج بالفتور والملل ، فإنه يصيب الممثل والمخرج بالإرهاق . فهو يرهق الممثل قبل أن يبدأه ، وفي إلقائه وأدائه مما قد يؤثر بالسّلب على العمل كله . كذلك يرهق المخرج المثقل بطبيعة عمله ؛ فما قد يبدو للمؤلف قطعة حوار مؤثرة ، حسنة السّبك ، متينة النّسيج ، هي عند المخرج شاشة تليفزيونية جامدة ساكنة ، أو منصة تمثيل جامدة ، إذ إن على الشّاشة

أشخاصًا آخرين . لا يمكن تركهم واقفين حيث هم ، لا يفعلون شيئًا ، ولذلك يتحتم عليه أن يبتكر لهم بعض الحركات أو الإيماءات ، لأن مُشاهدي التّليفزيون لا يُقبلون على الحديث مهما كان بالغًا في روعته بقدر إقبالهم على الفعل الدِّرامي الكفيل بإثارة المُشاهد المنزلي المعرَّض لأي تشتيت من حوله ، إذ إنه يجب على المؤلف التّليفزيوني أن يستخدم كل الحِيَل الممكنة ليثير اهتمام المُشاهدين المنزليين ، ويُصر على الاحتفاظ بهذا الاهتمام ، فهم لم يدفعوا ثمنًا لتذكرة كما يفعل جمهور السِّينما أو المسرح . كذلك فإن الظّلام والسُّكون في قاعة السِّينما أو المسرح ، يُجبران النَّظّارة على تركيز انتباههم على العرض ، أمّا الجو المنزلي الغارق في الضَّوء فقد يشكل عامل تشتيت وإلهاء لا يقاوم .

من هنا كانت أهمية الحوار النَّشيط القصير ، بل إن لحظات الصَّمت في الحوار قد يكون لها تأثير أقوى من وقع الكلمات . إن فترة صمت مفاجئة تسود جهاز التِّليفزيون الذي لا يكف عن الصَّمت والضَّجيج ، تجبر المشاهد على الالتفات إليه ولو ليعرف ما إذا كان هناك عطب قد أصابه . فالسَّيِّدة المشتغلة بالتَّريكو أو الرَّفو ، أو بتصفح إحدى المجلات ، والتي تتابع الحوار الدِّرامي بالأذن فقط ، تضطر عندئذ إلى التَّوقف عن الرَّفو أو القراءة ، وتنظر إلى الجهاز . والرجل الذي ذهب إلى المطبخ لتناوُل وجبة خفيفة ، يُضطر عند فترة الصَّمت هذه ، إلى العودة مسرعًا . أي أن الحوار التِّليفزيوني يطبق مبدأ أنه إذا كان الكلام من فضة فالسُّكوت من ذهب .

وإذا كان المسرح الجاد يخاطب جمهورًا ممتازًا منتقى ، وكذلك الرِّواية الجادة ، فإن التِّليفزيون وسيلة اتصال جماهيرية ، تخاطب جمهورًا واسعًا وعريضًا من النّاس الذين يعدون بالملايين ، وتتعدد ميولهم واتجاهاتهم ورغباتهم وأفكارهم

تعددًا يصعب حصره ؛ فلا يوجد عمل يشاهده الملايين في وقت واحد سوى العمل التِّليفزيوني ، بل إن هذه الملايين لم تعد مقصورة على منطقة محلية بعد أن انطلق الإرسال التِّليفزيوني في عصر الفضاء والأقمار الصِّناعية ليغطي كل أرجاء المعمورة ؛ مما أضاف مسئوليات جديدة وجسيمة على عاتق الفريق القائم على إنتاج العمل التِّليفزيوني ، الذي دخلت فيه اعتبارات دولية لم تكن في الحسبان . فقد استفاد التِّليفزيون بالطَّفرة التِّكنولوجية المعاصرة استفادةً تفوق بمراحل تلك التي حصلت عليها السِّينما والمسرح ، اللذان أصبحا يستمدان شعبيتهما الأساسية عندما يصلان إلى الملايين عبر شاشة التِّليفزيون .

إن خطورة هذا الصُّندوق السِّحري الذي دخل كل بيت لا تحدها أية حدود ؛ فهو قادر على صياغة عقل الإنسان ، ونظرته إلى الحياة ، وسلوكه في المجتمع . وإمكاناته الإعلامية والفكرية والفنية والثَّقافية لا تتوقف ، بل إن الدِّراسات والتَّحليلات تكشف عن آفاق جديدة لها كل يوم . والأمة التي تسعى للحياة على مستوى العصر لا بد أن تستفيد بإمكانات هذا الجهاز السِّحري في كل المجالات الممكنة .

الباب السادس
الفن الشَّعبي

الفن الشَّعبي (الفولكلور)

لم يعرف اصطلاح الفولكلور أو الفن الشَّعبي إلا في منتصف القرن التّاسع عشرَ ؛ إذ إنه حتى ذلك الوقت كان كل ما يتعلق بالفولكلور ينضوي تحت لواء الدِّراسات الأثرية التي تبحث في مخلَّفات الماضي بصرف النَّظر عن الامتداد الحي لها في الحاضر . وجاء و. ج. تومس ليبتكر اصطلاح « فولكلور » لكي يبدأ به عهدًا جديدًا في دراسات الفنون الشَّعبية بعيدًا عن مجال الآثار التَّقليدية ، وشاع استخدام الاصطلاح في كل اللُّغات الحديثة . لكن معناه في الواقع اختلف من بلد إلى آخر . ففي فرنسا وإسكنديناڤيا على وجه الخصوص احتوى الفولكلور كل الأمور التي لا تزال تحتفظ بالطّابع التَّقليدي للبلاد ؛ مثل أشكال العمارة ، وأساليب الزِّراعة ، وطرق النَّسيج ، وغير ذلك من ملامح الثَّقافة المادية التي ترتبط عادة بعلم الأنثروبولوجيا الذي يبحث في الأجناس والعادات وتطورها مع الزَّمن . أمّا في إنجلترا فارتبط مفهوم الفولكلور بكل التَّقاليد المنقولة شفاهةً أو كتابة مع توالي الأجيال ، وبوسائل التَّعبير الجمالية التِّلقائية التي ابتكرها الوجدان الإنساني بدون وعي علمي محدد . وحتى في هذه الحالة كان الفولكلور يقترب كثيرًا من الأنثروبولوجيا سواء في الموضوع أو المنهج .

وفي منتصف الطَّريق بين الدِّراسات الأنثروبولوجية البحتة والدِّراسات الفولكلورية بمفهومها الحديث ، تقع أنشطة شعبية كثيرة مثل الأعياد ، والموالد ، والاحتفالات القومية ، والمهرجانات والرَّقصات والمسرحيات الشَّعبية . وكل هذه الاحتفالات تحتوي على كم ملحوظ من وسائل التَّعبير الجمالي التَّقليدي ، منها ما يظهر على هيئة حكايات وحواديت ، وأحاديث زاخِرة بالحِكم والتَّعاليم ، وأغانٍ تُبلور آلام الشعب وآماله . ونفس المنهج ينطبق على الصُّور الرَّملية والجدارية مثل تلك التي خلفتها قبائل النافاهو من الماضي السَّحيق ، فهذه كلها تشكل جزءًا من الفولكلور القبلي الذي لا يمكن أن تغطيه الدِّراسات الأثرية من كل جوانبه . كذلك فإن نصوص الدِّراما الشَّعبية التَّقليدية تنتمي تمامًا إلى الفولكلور ، بل إن بعض دارسي الفولكلور يربط أساليب الأداء المسرحي التقليدي بالفولكلور على أساس أنها التَّقاليد التي انتقلت إلينا من عصر شكسبير عبر أجيال الممثلين المتتابعة .

وعلى المستوى الشَّعبي البحت نجد أن الفولكلور يتسع ليشمل كل الأساطير المحلية والإقليمية ، والخرافات والخُزَعْبلات ، والحِكم والأمثال الشَّعبية ، والألغاز والفوازير والأحاجي ، وغير ذلك من العناصر التي تشكل جزءًا لا يستهان به في الشَّخصية القومية ؛ ذلك أن دراستها لا تقتصر على إبراز أوجه الطَّرافة والإثارة فيها ، بل تمتد لتشمل السُّلوك الواعي واللاواعي للأفراد في بقعة جغرافية محددة ومرحلة تاريخية معينة .

ولا شك أن الخاصية الأساسية المميزة للفن الشَّعبي تكمن في جانبه التَّقليدي والرَّتيب ؛ ذلك أن سرعة التَّغيير والتَّطور قد تطمس ملامحه الثّابتة . والتَّقليديون الذين يعيشون حياة رتيبة محافظة على القديم ، ويرفضون كل محاولات التَّجديد

والتَّغيير ، يُشكلون مادة خصبة للدِّراسات الفولكلورية . فهم يعتنقون عن إيمان مبدأ : « من فات قديمه تاه » ، ولذلك يشكل القديم القوة المحركة لفكرهم وسلوكهم ، ويمارس سلطانه عليهم دون أدنى مقاومة أو اعتراض أو جدل ؛ لأن قِدَمه - في نظرهم - هو قيمته الحقيقية التي لا يمكن التَّخلي عنها . فعلى الرَّغم من انتشار المناهج العلمية والتِّكنولوچية في عالم اليوم ، فإن مناهج التَّفكير التقليدي القديم لا تزال تسود معظم المناطق المتخلِّفة ؛ حيث يعتمد التَّنبؤ بالطَّقس على الحِكم والأمثال القديمة ، وحيث تعالج الأمراض « بالوصفات » البلدية التي انتقلت من خلال العجائز ، أمّا المستشفيات فلا يذهب إليها إلا الذي يوشك على الموت ، كذلك تتم زراعة المحاصيل طبقًا لتحركات ضوء القمر وظلاله ، وليس بناءً على ما جاء في النَّشرات الزِّراعية العلمية . وغالبًا ما يفضل ساكِنو هذه المناطق الأغاني والحواديت والأساطير القديمة على كل التَّحولات الجديدة في هذا المجال .

ولا يَعني هذا أن دراسات الفولكلور تقتصر على المناطق المتخلِّفة من العالم ، فهي دراسات تشمل السُّلوك الإنسانيّ بصفة عامة ، ومدى تأثره برواسب الماضي سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي . لكننا نستشهد بالمناطق المتخلِّفة لكي نُظهر إلى أي مدًى يُشكل الماضي التَّقليدي مكوِّناتِ الواقع المَعيش فعلاً ، مع العلم بأن هذا الماضي التَّقليدي يمارس نفوذه على كل شعوب العالم ، وإن اختلفت درجاته باختلاف موقعها من خريطة الحضارة المعاصرة .

ومنذ نهاية القرن الثّامنَ عشرَ بدأت الدِّراسات الفولكلورية تلقى اهتمامًا من أتباع المذهب الإنساني (الهيومانزم) ، وهو المذهب الفلسفي الذي يأخذ الإنسان بِعلاته ، بخيره وشره ، وبكل متناقضاته التي تتراوح بين العقلانية العلمية

والشّطحات الخرافية . وكان الحافز وراء هذا الاهتمام المتزايد قد انطلق من نشر كتاب بيرسي « رُفات الشّعر الإنجليزي القديم » في عام ١٧٦٥ ، الذي أدى إلى جمع الأغاني الشّعبية عبر أوربا كلِّها ، ثم في الولايات المتحدة ، مع محاولات مرموقة للتّنظير فيما يتصل بأصول الأغاني الفولكلورية وجذورها ذاتها ، ودراستها كنشاط إنساني له دلالات معينة . وبحكم أن الأغنية شكل من أشكال التّسلية الجذّابة ، ومرتبطة بتجمعات الاحتفالات والمهرجانات الشّعبية ، أو على الأقل باللّقاءات الاجتماعية التّقليدية - فإن هذه الخاصية ساعدت الأغنية الشّعبية على التّغلغل في وجدان الجماهير على أوسع نطاق ، لأنها تُشعر الفرد بانتمائه الطّبيعي والمحبب إلى الجماعة برُمّتها .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الدّارسين الرُّومانسيين اعتبروا الموّال الشّعبي من الجذور الرّاسخة المتأصلة في تربة الوطن ، وله قدرة فائقة على إمتاع الرَّجل العادي والمثقف المُتحذلِق في الوقت نفسه ، ومن ثم فقد شكل الموال جسراً طبيعيا بين الأديب أو محب الأدب وجمهرةِ الشّعب التي تمثل المستهلك الحقيقي لإنتاج الأديب . وهذا يعني أن الأغنية الشّعبية قد حملت على عاتقها مساعدةَ الإنسان العادي على تذوق وفهم الأفكار والتّطورات الشّعرية التي ترسخت عبر العصور والقرون من خلال الممارسة التّقليدية الناجحة . وإذا كان الدّارسون قد تخلّوا فيما بعدُ عن هذا الاتّجاه الرُّومانسي ، إلا أنهم واصلوا جمع الأغاني الشّعبية بهدف إجراء أبحاث علمية مبتكرة عليها لتحليلها وتقويمها .

وسرعانَ ما تفرعت الدِّراسات الفولكلورية إلى فروع متعددة ، فرع يدرس الأغاني والمواويل الشّعبية ، وفرع يتخصص في دراسة الملاحم والحواديت الشّعبية ، وآخر يدرس الأزياء والمظاهر الاجتماعية ، وفرع رابع يُقوِّم المعتقدات

الشَّعبية والخرافات المتوارثة . . إلخ . ولعل دراسة الملاحم والحواديت الشَّعبية كانت في طليعة الأبحاث الفولكلورية منذ القرن الماضي بحكم انتشار هذه الملاحم والحواديت على مستوى العالم كله بحيث لا يخلو منها أي تراث ، وفي الوقت نفسه فهي تعكس معتقدات الشُّعوب وأفكارها وسلوكياتها . من هنا انطلق باحثو الفولكلور وراء الملاحم والحواديت لجمعها وتصنيفها وتقييمها ، وابتكروا لها المناهج العلمية لتسهيل هذه المهمة . وكان المنهج التّاريخي الجغرافي من أهم التَّطورات في هذا المجال ؛ فقد اتَّخذ من العَلاقة العضوية بين الزمان والمكان خطا رئيسيا لتحليل العوامل التي أدت إلى صياغة الملاحم والحواديت بشكل معين .

والسؤال الذي لم نجد له إجابة شافية حتى الآن يدور حول ما إذا كانت القصص الأدبية التَّقليدية المسجَّلة أو المنشورة - تنتمي إلى مجال الفولكلور أم لا ؟ فعلى المستوى العلمي تبرز الصُّعوبة البالغة في فصل التَّقاليد الشَّفهية عن التَّقاليد التَّحريرية ، في حين أن مناهج دراسة النَّوعين تختلف عن بعضها بعضًا بالضَّرورة . فلا شك أن التَّقاليد الشَّفهية ، التي تُشكِّل البناء الفولكلوري بصفة عامة ، قد انتقلت من جيل إلى جيل على ألسنة الرُّواة ، وتعرضت لهفوات الذّاكرة وأمزجة الرُّواة واختلاف وجهات النَّظر ، ومن ثم فإنها تواجه الباحث بمشكلات مختلفة تمامًا عن مشكلات الأدب المسجل على مر التّاريخ ، والذي يعتمد على المخطوطات أو النُّسَخ المطبوعة أو المؤلفين المعروفين . وعندما يؤثر هذان النَّوعان من التَّقاليد ، كل منهما في الآخر ، فإن مشكلات البحث والدِّراسة تصبح صعبة ومعقدة إلى أبعد الحدود .

وإذا كانت عملية تسجيل الفولكلور تعتمد أساسًا على جمع أقوال النّاس

وأحاديثهم ومعتقداتهم ، بل وتسجيل أخلاقياتهم وسلوكياتهم ، فإنه من المحتمل أن تضيع هذه الجهود هباءً إذا لم تبذل العناية الدَّقيقة في تصنيفها وجمعها وحفظها بأسلوب علمي أبعد ما يكون عن الارتجال والتَّشتت ، حتى تكون تحت طلب الباحثين والدّارسين وقتما يشاءون . وكانت معظم الدُّول الأوربية رائدة في هذا المجال عندما أنشأت المعاهد ومراكز التَّوثيق والأرشيف ، وخاصة في المناطق الغنية بمظاهر الفولكلور وعناصره المتعددة ، حيث يخرج الباحثون لمسح المناطق وجمع المادة التي يعاد تحليلُها وتصنيفها وتقويمها في هذه المعاهد والمراكز . ويمكن لهذه المعاهد والمراكز أن تتبادل الخبرات فيما بينها مما يدفع الدِّراسات الفولكلورية إلى الأمام .

ونحن في العالم العربي اكتشفنا أهمية الدِّراسات الفولكلورية في مرحلة متأخرة عن العالم المتحضر بحوالى قرن ؛ فقد شهد النصف الثّاني من القرن العشرين دراساتٍ منهجية مثل « فنون الأدب الشَّعبي » لرشدي صالح . أمّا عبد الحميد يونس فقد كرس جهوده الأكاديمية في نشر دراسات مستفيضة لتغطية هذا المجال الشّاغر فكتب « الهلالية في التّاريخ والأدب الشَّعبي » ، و « خيال الظِّل » ، و « الحكاية الشَّعبية » ، و « دفاع عن الفولكلور » ، و « التُّراث الشَّعبي » ، و « الأسطورة والفن الشَّعبي » ، و « معجم الفولكلور » ، و « الآداب الشَّعبية العربية » . ويوضح عبد الحميد يونس أن الحياة الفكرية في مصر كانت قد أحست بضرورة تصحيح التُّراث القومي ، استجابةً للتَّطورات التي غيرت من أساليب الحياة والعمل ، وعدلت الكثير من العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، وحورت أشكال التَّعبير الفني ومضامينَهُ على اختلاف وسائله . وكان طبيعيا أن يستجيب المثقفون لهذه الحاجة – فبدءوا بدراسة النُّصوص الشَّعبية المدونة . وهكذا بدأ

الاهتمام بالأدب الشَّعبي في مجال الدِّراسة والتَّقويم ، بدأ بالمنظومات العامية المجهولة المؤلف ، وبالحكايات الشَّعبية في مجموعاتها المشهورة كألف ليلة ، وبالسِّيَرِ الشَّعبية الباقية والمنقرضة على السَّواء كسيرة أبي زيد الهلالي وسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن والظّاهر بيبرس والأميرة ذات الهِمَّة وغيرها . والتقى هذا التيار رافداً آخر عُني بالأدب الشَّعبي من حيث هو تعبير شفاهي عن وجدان الجماهير .

ولم يكن الطَّريق ممهداً في العالم العربي أمام الدِّراسات الفولكلورية – بل قوبلت بمقاومة ورفض أضافا إلى انطلاقها عقبات أخرى . فقد اعتقد بعض المثقفين العرب أن بعث الفولكلور أو الفنون والآداب الشَّعبية اقترن دائمًا بقيام الأنظمة الرَّجعية في البلاد المتخلِّفة ، وأن الفولكلور عبارة عن الرَّواسب والبقايا والحطام الناشئ من حضارة سابقة أو مرحلة تاريخية ماضية – وبهذا يكون البعث رِدَّة أو رجعية مهما كانت الحوافز والأسباب التي تدفع إليه . ولكن هؤلاء المثقفين نسوا تمامًا أن العناصر الفولكلورية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة المتحجرة أو التي ماتت وظائفها ، وتعدل الحلقات القابلة للتَّعديل ، بحيث تساير مراحل التَّطور ، وتضيف حلقات جديدة تُحس الجماعة بالحاجة إليها ، وهي لا تضيفها إلى تراثها الشعبي إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة . فليس هناك بعث فيما يرتبط بالفولكلور ، ولكن هناك حياة موصولة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب . والمنهج العلمي كفيل بتنقية التُّراث الشَّعبي من السَّلبيات المعوِّقة ، وتدعيم إيجابياته التي تُبلور الشَّخصية القومية والحضارية للشَّعب .

وتوالت الدِّراسات الفولكلورية برغم هذه المعوِّقات ، وأصدر فؤاد حسنين علي كتابه « قصصنا الشَّعبي » الذي أوضح فيه أن العقلية العربية ، كغيرها من

عقليات الشعوب السّامية ، تمتاز بإعادة تأليف القصص القديمة التي توارثتها منذ أقدم العصور ، وإظهارها في ثوب يكاد يكون جديدًا . وكتبنا الدِّينية ، سواء منها السَّماويةُ وغير السَّماوية ملأى بشتّى القصص والأساطير والملاحم المتصلة بالنَّفس البشرية اتصالاً مباشرًا ؛ لذلك أصبح من السَّهل علينا أن نتعرف إلى خلق القصة العربية . وطريقة العربي في الإفصاح عن نفسه ، ثم إلى أيٍّ حد نجحت هذه القصة في العصور الوسطى في غزو العقلية الغربية ، والتَّغلغل في الآداب الأوربية .

وكانت دراسة سَهير القلماوي لـ « ألف ليلة وليلة » تحللها بصفتها أخطرَ كتابٍ أثَّر في الأدب الشَّعبي في العالم العربي . وقدم محسن دراز دراسة للماجستير في جامعة السُّوربون قارن فيها بين الفولكلور القصصي عند العرب ونفس الفولكلور عند الأوربيِّين . كما كتب شكري عياد دراسته « البطل في الأدب والأساطير » ، ذكر في مقدمتها أنه كتبها تمهيدًا لدراسة سيرة عنترة بن شداد ، وهي دراسة هامة لأنها تشكل مدخلاً لدراسة السِّيرِ الشَّعبية كلها . كما أصدر فاروق خورشيد كتابه « فن كتابة السِّيرة الشَّعبية » مع محمود ذهني ، حاولا فيه تلمس الملامح الفنية المشتركة في السِّيَر الشَّعبية مع دراسة تطبيقية على سيرة عنترة ، ثم ألَّف فاروق خورشيد كتاب « أضواء على السِّيَر الشَّعبية » بمفرده ، وتناول فيه بالتَّحليل والتَّقويم سير « عنترة بن شداد » ، و « ذات الهِمَّة » ، و « الظّاهر بيبرس » ، و « علي الزِّيبق » ، و « سيف بن ذي يَزن » . كما ألَّف كتاب « في الرِّواية العربية : عصر التَّجميع » .

ونالت نبيلة إبراهيم درجة الدكتوراة من جامعة توبنغن بألمانيا الغربية في سيرة « ذات الهِمَّة » ، وفي الرِّسالة تتبعت آثار سيرة ذات الهمة في الأعمال التي تلتها

كسيرة الظّاهر وقصة النُّعمان في ألف ليلة ، كذلك قارنت بين هذه السِّيرة والأعمال الشّعبية التي خلفتها معارك العرب والرُّوم في الأدب البيزنطي ؛ كملحمة « ديجينس » وبعض الأغاني والأشعار الشّعبية التي يقوم ببطولتها أبطال يحملون نفس أسماء أبطال سيرة ذات الهمة . وبعد ذلك أصدرت نبيلة إبراهيم كتابها « البطولة في القصص الشّعبي » .

وهناك دراسات عديدة في الشِّعر الشّعبي لعبد العزيز الأهواني ، كما كتب حسين نصار كتاب « الشِّعر الشّعبي العربي » ، وموسى سليمان « الأدب القصصي عند العرب » ، ومحمد فهمي عبد اللطيف « أبو زيد الهلالي » ، و « ألوان من الفن الشّعبي » الذي تضمن دراسة جديدة لما أسماه بالأغاني الهائمة ، وهي الأغاني التي يرددها جماعة من الفنانين الشّعبيين على أسماع النّاس في الطُّرقات والمحافل العامة ؛ التماسًا للسُّؤال ، وطلبًا للنَّوال . كذلك كتب سعد الخادم دراسته عن تصويرنا الشّعبي خلال العصور » التي أكد فيها أننا كلما تعمقنا في تاريخنا ، بدت لنّا أهمية تراثنا وتاريخنا في شتى نواحي الفن والعلم ، وكأن شعوراً قد تيقظ فينا فجعلنا نتطلع إلى نوع من التّاريخ غير تاريخ الفتوحات والملوك والبَذخ والإسراف . ذلك هو تاريخ الحركات الفكرية والإبداع الفني كما تَبدَّى في تراثنا الشّعبي .

ولم يقتصر الإحياء الفولكلوري في العالم العربي على جوانبه الثّقافية والاجتماعية والفنية ، بل اتخذ بُعداً سياسيا نتج عن الصِّراع العربي الإسرائيلي الذي بدأ في عام ١٩٤٨ وما زال مستمراً حتى الآن . وقد تناول كلٌّ من أحمد مرسي وفاروق جودي هذه القضية الخطيرة بالدِّراسة والتَّحليل في كتابهما « الفولكلور والإسرائيليات » ، الذي يتصدى لكل الادّعاءات اليهودية التي

تهدف إلى الإيحاء بجذور الإسرائيليين الرّاسخة في المنطقة العربية ؛ حتى يُضفوا شرعية وشعبية على وجودهم المُقحَم . ويُهيب الكتاب بالدّارسين العرب لكي يتصدَّوا بالعلم والتَّحليل والدِّراسة لكل هذه المحاولات المشبوهة ، إذ إنه لا يوجد ما يسمى بالفولكلور الإسرائيلي كما يدَّعي مركز الدِّراسات الفولكلورية التّابع للجامعة العبرية في القدس ، بدليل أنه لم يكن هناك قبل عام ١٩٤٨ شعبٌ اسمه الشَّعب الإسرائيلي ؛ فالإسرائيليون ينتمون إلى قوميات مختلفة وثقافات متعددة ومراحل متباينة من التَّقدم الحضاري ، ولذلك فالرّابطة الوحيدة بين هذه القوميات والثَّقافات هي الدِّيانة اليهودية .

وإذا كان اليهود الآن يُنسَبون إلى إسرائيل وليس إلى اليهودية ، فقد أصبح من الضَّروري دحض كل ادعاءاتهم بأن لهم فولكلورًا قوميا قائمًا بذاته ، وخاصة أنهم نجحوا في جعل الأرشيف الإسرائيلي أحد الأرشيفات العالمية التي يُشار إليها في الدِّراسات الفولكلورية . أما إذا لم يجمع العرب تراثهم ، ويدرسوه دراسة علمية شاملة ؛ فسيجمعه ويدرسه غيرهم ، وسيأتي وقت يطلعون فيه على ما لا يحبون . كما يجب على العرب جميعًا أن يدركوا أن الذين يدعون إلى دراسة الفولكلور والتُّراث الشَّعبي علميا و وطنيا وقوميا – ليسوا دُعاة فرقة أو هدم ، بل إن دراساتهم تؤصل تراثنا العربي من خلال دراسة اللَّهجات العربية في الرِّيف العربي والبادية العربية ، وكذلك التَّقاليد التي لا يزال العرب يحافظون عليها حتى الآن . ومن هنا كانت ضرورة إنشاء معهد علمي حديث لجمع الفولكلور العربي ودراسة التُّراث الشعبي العربي ، على أن يزوَّد بمكتبة كاملة وأجهزة حديثة للجمع والتَّسجيل والتَّصوير . فقد انتقلت القضية من مجرد

الدِّراسة الفولكلورية التَّقليدية إلى مجال التَّحدي الحضاري الذي يجب على الأمة العربية أن تثبت ذاتها فيه ، وأن توضح للعالم أجمع أن إسرائيل دولة بلا تاريخ ، ومن ثم فهي دولة بلا فولكلور .

قائمة المراجع

أولا – المراجع العربية

أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن العام . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ .

أحمد الحضري : فن التصوير السينمائي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩ . (كتابك)

أحمد كامل مرسي ومجدي وهبه : معجم الفن السينمائي . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

أحمد مرسي وفاروق جودي : الفولكلور والإسرائيليات . ١٩٧٧ .

بادلي ، هيو : كيف تؤلف الأفلام ، ترجمة فريد المزاوي . القاهرة ، ١٩٦٢ .

حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط ؛ كيف تقرأ صورة . القاهرة ، ١٩٦٧ . (المكتبة الثقافية – ١٧٥)

حسن فتحي : العمارة والبيئة . القاهرة ، ١٩٧٧ .

حسين نصار : الشعر الشعبي العربي . القاهرة ، ١٩٦٢ . (المكتبة الثقافية – ٦٠)

رايس ، كارل : فن المونتاج السينمائي ، ترجمة أحمد الحضري . القاهرة ، ١٩٦٤ .

روز ، توني ، ومارتن بنسون : كيف تمثل للسينما ، ترجمة أحمد راشد وفريد

المزاوي . القاهرة ، ١٩٦٢ .

سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور . القاهرة ، ١٩٦٣ . (المكتبة الثقافية – ٩٥)

سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف . (مكتبة الدراسات الأدبية)

شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير . ط ٢ القاهرة ، دار المعرفة .

صلاح أبو سيف : السينما فن . القاهرة ، ١٩٧٧ .

عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبي . القاهرة ، ١٩٨٠ .

عبد الحميد يونس : التراث الشعبي . القاهرة ، ١٩٧٩ .

عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية . القاهرة ، ١٩٦٤ . (المكتبة الثقافية – ١٠١)

فاروق خورشيد : السير الشعبية . القاهرة ، ١٩٧٨ .

فؤاد حسنين علي : قصصنا الشعبي . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٠ .

كونتر ، جوليان : كيف تعمل المؤثرات السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس . بدون تاريخ .

محمد رشاد بدران : فن الأوبرا . القاهرة ، ١٩٦١ .

محمد فهمي عبد اللطيف : ألوان من الفن الشعبي . القاهرة ، ١٩٦٤ . (المكتبة الثقافية – ١١١)

محمد فهمي عبد اللطيف : الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي . القاهرة ، ١٩٧٩ .

محمد قنديل البقلي : الأمثال الشعبية . القاهرة ، ١٩٧٨ .

محمد قنديل البقلي : فنون الزجل . القاهرة ، ١٩٨٠ .

محمود أحمد الحفني : سيد درويش . القاهرة ، ١٩٧٤ .

محمود البسيوني : الفن الحديث . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ .

محمود سامي عطا الله : الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري ، ١٩٨٠ .

ميشو ، بيير : تاريخ الباليه ، ترجمة مجدي فريد . القاهرة ، ١٩٦٢ .

نبيل راغب : النقد الفني . القاهرة ، ١٩٨٠ .

نبيلة ابراهيم : البطولة في القصص الشعبي . القاهرة ، ١٩٧٧ .

ثانيا – المراجع الأجنبية

1. **Alberti. L. B.:** *On Painting*. 1956.
2. **Arnheim, Rudolf:** *Film as Art*. 1933.
3. **Arnheim, Rudolf:** *The Art and Technique of Ceramics*. 1937.
4. **Arnheim, Rudolf:** *Art and Visual Perception*. 1954.
5. **Bacharach, A. L.:** *Lives of the Great Composers*. 1943-1948. 3 vols.
6. **Beaumont, C. W.:** *Puppets and the Puppet Stage*. 1938.
7. **Beaumont, C. W.:** *Complete Book of Ballets*. 1942.
8. **Behrendt, W. C.:** *Modern Building*. 1937.
9. **Berenson, Bernhard:** *Italian Painters of the Renaissance*. 1953.

10. **Biancolli, L. & R. Badger:** *Operas*. 1949.

11. **Blakeston, Oswell:** *How to Script*. 1943.

12. **Blom, Eric:** *Music in England*. 1945.

13. **Broadbent, R. J.:** *A History of Pantomime*. 1901.

14. **Brockway, W. & H. Weinstock:** *The Opera*. 1941.

15. **Burckhardt, J. C.:** *The Civilization of the Renaissance in Italy*. 1945.

16. **Burris, Meyer H. & E. C. Cole:** *Scenery for the Theatre*. 1939.

17. **Clarke, Kenneth:** *The Gothic Revival*. 1950.

18. **Copland, Aaron:** *What to Listen for in Music*. 1953.

19. **Graig, E. G.:** *On the Art of the Theatre*. 1925.

20. **Graig, E. G.:** *The Theatre Advancing*. 1928.

21. **Deakin, I.:** *To the Ballet*. 1935.

22. **Dent, E. J.:** *Opera*. 1949.

23. **Disher, M. W.:** *Clowns and Pantomimes*. 1925.

24. **Dwiggins, W. A.:** *Marionette in Motion*. 1939.

25. **Edman, Irwin:** *Arts and the Man*. 1953.

26. **Eisenstein, Sergi:** *Film Sense*. 1943.

27. **Eisenstein, Sergi:** *Film Form*. 1951.

28. **Ficklen, B. A.:** *A Handbook of Fist Puppets*. 1935.

29. **Fischer, Ernest:** *The Necessity of Art*. 1962.

30. **Flanagan, H.:** *Shifting Scenes*. 1928.

31. **Freedley, G. & J. A. Reeves:** *A History of the Theatre*. 1941.

32. **Fuerst, W. R.:** *20th Century Stage Design*. 1928.

33. **Gabo, Naum:** *Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*. 1957.

34. **Gamble, W. B.:** *The Development of Scenic Art and Stage Machinery*. 1928.

35. **Gardner, Helen:** *Art Through the Ages*. 1959.

36. **Giedion, Sigfried:** *Space, Time and Architecture*. 1954.

37. **Giedion-Welcker, Carola:** *Modern Plastic Art*. 1937.

38. **Glimcher, S. & Warren Johnson:** *Movie Making*. 1975.

39. **Graf, A.:** *The Opera*. 1941.

40. **Greenwood, I. J.:** *The Circus; Its Origin and Growth*. 1898.

41. **Haskell, A. L.:** *Prelude to Ballet*. 1936.

42. **Holt, E. G.:** *A Documentary History of Art*. 1958.

43. **Home, Ethel:** *Music As a Language*. 1916.

44. **Honey, W. B.:** *The Art of the Potter*. 1946.

45. **Horwood, F. J.:** *The Basis of Music*. 1944.

46. **Howard, J. T. & James Lyons:** *Modern Music*. 1957.

47. **Ivchenko, V. Y.:** *Le Ballet Contemporain*. 1912.

48. **Jacobs, Arthur:** *A New Dictionary of Music*. 1971.

49. **Joseph, H. H.:** *A Book of Marionettes*. 1920.

50. **Jossic, Y. F.:** *Stage and Stage Settings*. 1933.

51. **Kaufman, Helen L.:** *Music Appreciation*. 1942.

52. **Kaufman, Helen L.:** *The Story of One Hundred Great Composers*. 1943.

53. **Kepes, Gyorgy:** *Language of Vision*. 1944.

54. **Lees-Milne, J.:** *The Age of Adam*. 1947.

55. **Lexova, Irena:** *Ancient Egyptian Dances*. n. d.

56. **May, E. C.:** *Circus from Rome to Ringling*. 1932.

57. **Munro, Thomas:** *Evolution in the Arts*. 1963.

58. **Myercough-Walker, R.:** *Stage and Film Decor*. 1940.

59. **Nicoll, A.:** *Masks, Mimes and Miracles*. 1931.

60. **Osborne, H.:** *Theory of Beauty*. 1953.

61. **Peter, John:** *Masters of Modern Architecture*. 1958.

62. **Pope, A.:** *The Language of Drawing and Painting*. 1949.

63. **Pudovkin, V. I.:** *Film Technique and Film Acting*. 1958.

64. **Ransome, G. G.:** *Puppets and Shadows*. 1931.

65. **Read, Herbert:** *The Meaning of Art*. 1954.

66. **Rich, Jack C.:** *The Materials and Methods of Sculpture*. 1947.

67. **Roth, Alfred:** *The New Architecture*. 1940.

68. **Santayana, George:** *The Sense of Beauty*. 1955.

69. **Seymour, Charles:** *Tradition and Experiment in Modern Sculpture*. 1949.

70. **Ulanov, Barry:** *A History of Jazz in America*. 1957.

71. **Vasari, Giorgio:** *The Lives of the Painters*. 1959.

72. **Westerwelt, L:** *The Circus in Literature*. 1931.

73. **Wollflin, Heinrich:** *Principles of Art History*. 1950.

74. **Zevi, Bruno:** *Towards an Organic Architecture*. 1949.

هذه السلسلة استجابة حضارية لمتطلبات العصر ذي الإيقاع السريع ، وتلبية صادقة لاحتياجات طلاب الجامعات ، وتلاميذ المدارس ، والمثقفين والمتخصصين ، والكتّاب . . . ممن يحتاجون إلى الإلمام بأساسيات المعرفة في موضوع بعينه ، دونما إغراق في التعمق ، أو سطحية في التناول .

وهي لا تقتصر على مجال دون مجال ، وإنما تسعى إلى تغطية دائرة المعرفة الإنسانية ، مما يجعل مجموع كتب السلسلة في نهاية المطاف جديرة بأن تسمى دائرة المعارف .

هذا الكتاب يضع يدَ القارئ على خصائص أهم الفنون التي عرفها الإنسان مُنذ مطلعِ مسيرته الحضارية ، سواءٌ في مجال الأدب أو المَسرح أو الموسيقى أو الفنّ التشكيليّ أو السينما . فهو يَتتبَّع مراحل تطوُّرها وأبرزَ أعلامها ، الذين بَلوروا ملامحَها وأرسوا تقاليدَها الفكرية والفَنية ، ورسخوا أصولَها الإبداعية والحرفية ؛ مما يوسِّع من قدرات الاستيعاب الفنيّ والجماليّ عند المتذوق الهاوي ، ويعمق من إمكانات التّحليلِ الفنيّ الموضوعي والمنهجي عند النّاقد المحترمِ .

إنه كتاب لا غنى عنه لكل عشاق الفنّ من نقاد ودارسين ومتذوقين .

أساسيات

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ؛ ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) – الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩